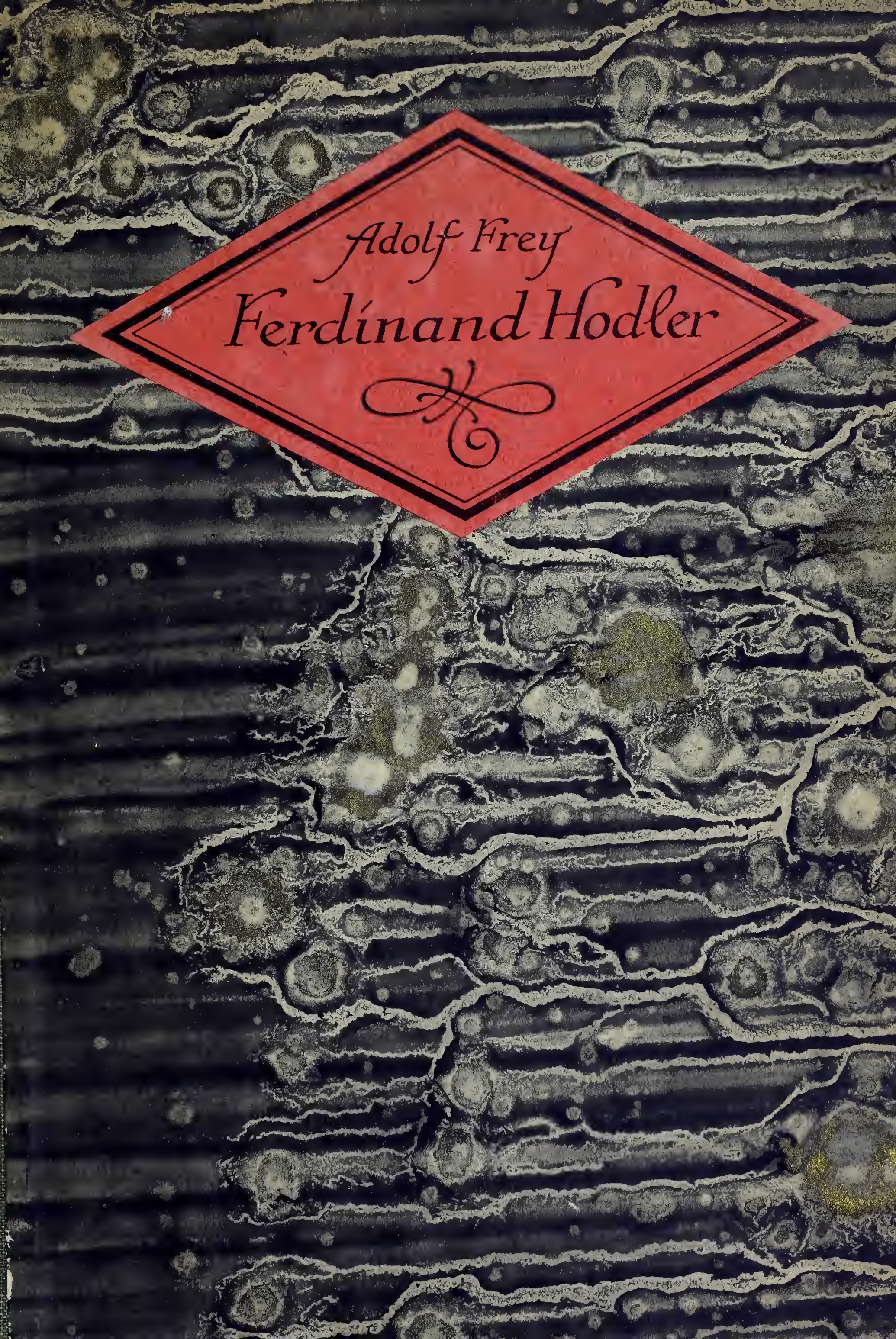

Adolf Frey
Ferdinand Hodler











Ferdinand Hodler

von

Adolf Frey



Mit einem Originalholzschnitt
und zwei Originalzeichnungen
von Ernst Würtenberger



H. Haessel Verlag · Leipzig · 1922



Inhalt.



Vorwort.

Die nachstehenden Ausführungen Adolf Freys wurden zuerst in der „Deutschen Rundschau" (Februarheft 1921) gedruckt. Sie auch in Buchform gefaßt zu sehen, war der Wunsch meines verstorbenen Gatten. Doch hat er weder die eine noch die andere Art der Veröffentlichung mehr erlebt; nur den Text selbst abzuschließen, war ihm noch vergönnt. Von seiner letzten öffentlichen, der ergreifenden Rede an der Universitätsfeier des hundertjährigen Geburtstages Gottfried Kellers zurückkehrend, diktierte er noch am gleichen und dem darauffolgenden Tage die noch fehlenden Seiten des Manuskriptes. Es war am 19. und 20. Juli 1919; am 21. begab er sich ins Krankenhaus, um sich einer entscheidenden Operation zu unterziehen. In seinen letzten Lebenstagen — er starb am 12. Februar 1920 — wurde das Druckmanuskript hergestellt, das über ein Jahr später unter die Presse kam.

Es ist, glaube ich, im Sinne des teuern Toten, wenn ich seiner Arbeit die zwei Feuilletonartikel beigebe, in denen Adolf Frey, ohne nach links oder rechts zu sehen, als einer der ersten, wenn nicht der erste Verteidiger in der Schweizer Presse für Ferdinand Hodler und sein Marignanobild einstand. Daß ich auch die beiden hierauf bezüglichen Briefe Hodlers faksimiliert veröffentlichen darf, dafür, wie für die Erlaubnis, die vorzüglichen Arbeiten Ernst Würtenbergers zu reproduzieren, spreche ich Frau Berthe Hodler meinen besten Dank aus. Ebenso der Firma Rascher & Cie. Vor allem aber habe ich Herrn Professor Ernst Würtenberger den wärmsten Dank zu sagen, nicht nur für die künstlerische Ausstattung dieses Buches, sondern auch für die feinen Ergänzungen, die er, aus pietätvoller Erinnerung schöpfend, den Ausführungen des Freundes beigefügt hat.

Man entsinnt sich, welcher leidenschaftliche Kampf 1897 um den ersten Hodlerentwurf zum „Rückzug von Marignano" entbrannte, den der noch wenig bekannte Berner Maler auf das Preisausschreiben

der Behörde einsandte und der mit andern Entwürfen für die Bemalung der Stirnwand in der großen Waffenhalle des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich dort ausgestellt war; wie sich der Großteil des Publikums unter der Führung des Direktors des Landesmuseums und des verdienstvollen Professors der Kunstgeschichte mit Entsetzen von der unerhört neuen, allen bisherigen Begriffen von Historienmalerei ins Gesicht schlagenden Schöpfung abwandte, während die Künstlerschaft Hodler Gefolgschaft leistete und die eidgenössische Kunstkommission sich und ihn mit dem ersten Preis ehrte. Die Fehde dauerte über Jahr und Tag.

Der erste Artikel Adolf Freys erschien in der „Neuen Zürcher Zeitung" vom 17. Februar 1897. Mit voller Entschiedenheit stellte er das unvergleichliche Können und den monumentalen Charakter der Hodlerschen Schöpfung fest und erkannte in dieser Monumentalität und der Ausdrucksfähigkeit der Hodlerschen Linie das Entscheidende für den Freskanten. Wenn er in diesen dem ersten starken Eindruck entsprungenen Sätzen, allerdings ohne das genrehaft Historische zu begehren, doch die Verbindung des Symbolischen mit dem Realistischen ablehnte, so schloß das nicht aus, daß er für die symbolischen Einzelfiguren, den großartigen Schwertschwinger, den Bannerträger, die größte Bewunderung empfand. Mit den Jahren gewann er zu Hodlers Symbolik eine andere Einstellung. Aber er erfühlte von Anfang an ihre Gefahren, die Gefahren des Abstrakten in der Malerei.

Das zweite Feuilleton, vom 22. November 1898, ein Mahnwort an Richter und Publikum und ein erneutes Bekenntnis zu Hodler, mag durch sein taktvolles Maßhalten und seinen Humor zu dem endgültigen Sieg der Sache Hodlers beigetragen haben.

Wenn Hodler heute von einer stürmenden Welle der Bewunderung auf einen Gipfelpunkt emporgetragen erscheint, von dem ein weiterer Aufstieg kaum mehr denkbar sein dürfte, so mögen die so ganz selbständigen, ruhigen Erwägungen der nachfolgenden Blätter sich ebenso einem eventuellen Rückschlag entgegenstemmen, wie sie dem wirklichen Wert eines großen Meisters von der Höhe eines unbestechlichen Verstehenden aus gerecht zu werden suchen.

Zürich 1921. Lina Frey.



Ferdinand Hodler wurde den 14. März 1853 in Bern geboren und starb den 19. Mai 1918 in Genf. Er entstammte sehr bescheidenen, beinahe ärmlichen, doch keineswegs proletarischen Verhältnissen. Der Vater, seines Zeichens Schreiner, war eines Bauern Sohn aus Gurzelen im Amt Seftigen (zwischen Bern und Thun); die Mutter war gleichfalls ein Bauernkind und zwar aus Langenthal. Die von unbekannter Hand gemalten Ölbildnisse der beiden zeigen rechte, ordentliche Leute, die auf sich halten; die hübsche Mutter in der alten Landestracht hat das Aussehen einer stattlichen Bäuerin, der man ansieht, daß sie von gutem Ort herkommt.

Aber Ferdinand Hodler verlor den Vater an der Schwindsucht im fünften, die Mutter, die mit einem Schilder- und Kutschenmaler eine zweite Ehe eingegangen, im vierzehnten

Lebensjahr und büßte damit Heim und Hilfe ein, da der vermögenslose Stiefvater, der es auf keinen grünen Zweig brachte, nach Amerika auswanderte.

Dem vor dem zwanzigsten in Genf Aufgetauchten schenkte das Geschick, das ihn herkommenshalber so stiefmütterlich bedacht und sein äußeres Gedeihen noch langehin hemmte, einen Lehrer, wie er damals kaum besser zu finden war, den allergeeignetsten, der für Hodlers Anlagen und Besonderheiten sich vorstellen läßt.

Das war der in Genf geborene Unterengadiner Barthélemy Menn (1815—1893)[1]. Er war ein Schüler von Ingres, der ihn so hoch schätzte, daß er ihn son digne élève et jeune maître nannte. Menn lernte bei dem ersten Zeichner des neunzehnten Jahrhunderts nicht bloß meisterlich zeichnen, er lernte auch das Sehen in großen Flächen, das Herausmodellieren mit ein paar Flächen, das Betonen und Verstärken der Hauptsachen, das Unterordnen oder Beseitigen der Nebendinge. Dazu hielt auch Menn seine Schüler immer wieder an, was ihn nicht hinderte, nachher die Details unerbittlich einzufordern.

Was ihm für die Linie Ingres, das bedeutete ihm für die Farbe Corot, mit dem ihn respektvolle Freundschaft verband: hier erfaßte er die Harmonie der Farbe im Bild und eignete sich von dem fast zwanzig Jahre ältern das Komponieren in kompakten Massen an. Die Erbstücke des monumentalen Ingres und des feintonigen Koloristen Corot machten sich in seinen Bildern geltend, vortrefflichen Schöpfungen von kräftigem Gepräge und eigentümlicher Faktur.

---

[1]) A. Lanicca, Barthélemy Menn. Eine Studie. Straßburg 1911. Paul Seippel in Beaux-Arts (aus Genève Suisse, le livre du centenaire).

Im Gegensatz zu so vielen Malern, die nur mit dem Pinsel zu reden wissen, vermochte Menn als einer, der die Kunst nach allen Seiten gründlich durchgedacht und immer wieder durchdachte, seine Meinungen, Einsichten und Ziele darzulegen, zu erläutern und schlagend zu formulieren. Und weil er hingebend, ja fast leidenschaftlich unterrichtete, so war er, trotz seines eher kurzangebundenen, wortkargen, eingehenden Erörterungen abholden und unliterarischen Wesens, ein geradezu unvergleichlicher Lehrer, dessen entschiedenes Können und überlegene Individualität den Schülern sich aufdrängte. Kein Wunder, sehen sich Arbeiten der Altersgenossen Ferdinand Hodler, Daniel Ihly und Alfred Rehfous noch geraume Zeit nach ihrem Austritt aus Menns Werkstatt ähnlich. Übrigens gehörte in den Schulsack, den er den seiner Führung Anvertrauten aufpackte, eine Gabe, die man nicht in jedem Atelier auflieſt: durch sorgsames Studium nämlich war er in Geist und Malverfahren früherer und mitlebender Meister in so besonderem Maße eingedrungen, daß er, was er ihnen abgelauscht, der Schülerschaft mit seinen vielgeschulten und schmiegsamen Techniken vorzumachen und nahezubringen vermochte.

Aber Menn war, und das erst stempelt ihn zu einer so seltenen, ja fast einzigen Erscheinung unter den Künstlern, ein merkwürdiger Geist, so ganz anders als Maler gewöhnlich sind, ein Denker, ein Philosoph, ein Rechner, ein Konstrukteur, ein Grübler, ein Spintisierer, der den Wurzeln nicht nur der Kunst, sondern auch denen des Daseins zutiefst nachgrub und eine Menge Probleme wälzte, die Malern weit abzuliegen pflegen. Hinter dem Wirklichen suchte er das Transzendentale, hinter dem Endlichen das Unendliche, hinter den Gesetzen der

Kunst die ewigen. Die Wiedergabe der äußeren Erscheinung dünkte ihn nicht das höchste Ziel der Kunst, sondern wesentlich ein Mittel, den Geist der Ordnung darzustellen, der in der Schöpfung steckt, und tiefe, schöne Gedanken auszudrücken. Ein freieres, glücklicheres Menschengeschlecht schwebte ihm vor. Und wie einst Schiller träumte, die Menschen durch das Schöne zu heben, so träumte Menn von einer Erziehung mittels eines bis ins einzelne ausgetiftelten Systems, das er vorwiegend auf dem Zeichenunterricht aufbaute.

Er war, weil er ein Denker und Rechner war, ein Stilsucher. Er hat als solcher sich stockend entwickelt, vielfach gehemmt und verbittert durch die ablehnende Haltung der Zeitgenossen, der Genfer zumal. Landschaft, Porträt und Genre pflegte er immer, während er geschichtliche und mythologische Vorwürfe früh fahren ließ. Er schöpfte überall aus der Natur und beriet sie unermüdlich. In seiner klaren, männlichen Seele lebte kaum etwas von Phantastik, und im Grunde besaß er nicht sehr viel Phantasie. Allein da er das gegebene Objekt, den gewählten Naturausschnitt, durch die dareingelegten Ideen vertiefte und adelte, weswegen man nicht mit Unrecht die Landschaften seiner Spätjahre als gemalte Gedanken bezeichnete, so gelangte er zu einer Art von Symbolismus, zur Vision, nur daß er diese eben bei aller Stilisierung streng an die Wirklichkeit knüpft.

Es sieht einer Fügung gleich, daß Hodler in Menns Lehre geriet. Nur den pädagogisch-sozialen Seitentrieb verschmähte er, sonst hat er, seiner Natur gemäß, vom Lehrer alles an- und aufgenommen. Neben dem meistermäßig verstandenen Handwerk lernte er von ihm den Ernst und das steifnackige Aufsich-

beharren, das Durchrechnen und Durchdenken der Kunst, den abstrakten Einschlag, das Stilbedürfnis, das Ringen nach Vereinfachung, das Umbiegen des Wirklichen zum Symbolischen und Visionären und nicht zuletzt den Parallelismus, den Menn gepredigt und geübt hat als ein Element höchster Ordnung, die ihn im Bild und im Weltbau so sehr beschäftigte. „Die Ordnung," sagte er, „ist die Schöpferin, die Form die Schöpfung."

Es war von Belang, daß Menn, obwohl nach der führenden, d. h. nach der französischen Kunst orientiert, dennoch, was bei Hodler wiederkehrt, den Meistern aller Zeiten vorurteilslos gegenüberstand. Das erklärt sich vielleicht aus seinem Herkommen: er stammte von einem Bündner und einer Waadtländerin, deren Namen, Bodmer, auf einen Schuß deutschschweizerischen Geblütes weist. In ihm mischten sich Romansches, Welschschweizerisches und Deutschschweizerisches.

Menn ist die Verheißung, Hodler die Erfüllung. Als der Lehrer beinahe achtzigjährig schied, hatte ihn der um vierzig Jahre jüngere Schüler allenthalben überholt. Hodler war der ursprünglichere, rassigere, reichere Geist, der unermüdlichere Schaffer und Hervorbringer. Menns Arbeit erlahmte oft. Seiner Produktion mangelte, so jung er schon als Meister galt, der ungehemmte, unbeirrte und unbeirrbare Stoß. Darum gewann das Studium der fremden Meister, das häufig seine Selbständigkeit beeinträchtigte, auf sein Oeuvre so reichene Einfluß; darum übte seine reflektierende, spekulative Ader so viel Gewalt. Sie klärte freilich und vertiefte sein Werk; aber ebensooft hat sie ihm die Pfade melancholisch verschattet.

Hodler behielt den Lehrmeister in dankbarer Erinnerung und wies gelegentlich darauf hin, was es bei ihm zu holen gab. Er schenkte dem Zürcher Kunsthaus einen Kopf, den ihm Menn übermalt hatte. „Ich war intelligent genug," bemerkte er, „ihn nicht wieder zu berühren."

II.

So nachdrücklich der Ingresschüler Menn auf die Zeichnung hielt, er zielte doch als ein Freund und Verehrer Corots und als einer der Gruppe um 1830, entschieden auch nach dem Kolorit. Nicht umsonst rühmte die Kritik Licht und Farbe seiner zuerst ausgestellten Bilder, nicht umsonst forderte ihn der um anderthalb Jahrzehnte ältere Delacroix zur Mitarbeit an Aufträgen auf.

Begreiflich, daß Hodler im Atelier Menns die Kultur der Farbe eingeimpft wurde. Wie beträchtlich aber sein Farbensinn schon von Hause aus gewesen sein muß, und wie rasch er unter seinem Lehrer erstarkte, das ermißt man an einem Gemüsestillleben aus seinem zwanzigsten Jahr, meines Bedünkens fast das Staunenswürdigste aus dem Oeuvre des jungen Hodler: Rettich, Tomaten, Rübchen usw. Jeder Strich ist mit herrschermäßiger Selbstverständlichkeit und doch ohne Anflug von bewußter Bravour oder Virtuosität hingesetzt. Vor allem aber sind die zarten, sehr nahe beeinanderliegenden Nuancen so fein differenziert, das Ganze andererseits mit so erlesenem Geschmack zusammengehalten, daß man auf einen Künstler schließt, der, seiner vorwaltenden Anlage folgend, das Heil in der Farbe sucht.

Aufschlußreich ist sein aus dem nämlichen Jahre stammendes Selbstporträt „Der Student". Gesicht und Hals ein blasser Ton, die Figur schwarz auf grauem Grund, besonders fein jedoch und ein richtiges Seitenstück zum Gemüsestilleben die Rücken, Deckel und Schnitte der Bücher. Höher steht der ein Jahr hernach gemalte „Schreiner", ein Bild, worauf Hodler viel hielt: hier sind die feinsten Nuancen von Lila und Grau in koloristischer Harmonie gebunden und der koloristische Effekt mit einem Minimum von Farbe erzielt.

Bei aller Sorgfalt der Zeichnung ist Hodler bis gegen sein vierzigstes Jahr Kolorist, und zwar im Sinne der feinsten Farbennuancen. Er gehört, nicht nur in der Schweiz, geradezu unter die Bahnbrecher und Schrittmacher des Freilichts. Er schloß sich den Franzosen an, die, nachdem sie die tonige Farbigkeit des Velasquez zur Farbe umgeschaffen, darauf ausgingen, alles farbig zu sehen und zu geben. Er schob seine Figuren aus der Werkstatt ins Freie: „Meine Figuren wollen keine Beleuchtung haben, aber Freilicht. Ich habe die Farbe an der Natur studiert." Es litt ihn niemals anhaltend im Atelier, weil man innerhalb der vier Wände gar leicht das richtige Farbgefühl schädige. Schatten wie Modellierung wollte er durch Farbe geben. Trotzdem er wie die zeitgenössischen Franzosen und ihre Mitläufer dem Ton seine Helligkeit beließ und ihn zum Farbwert machte, so übernahm er doch von keinem der anderen die Farbe, sondern wahrte seine Selbständigkeit: erst auffallend von der Kühle des Puvis de Chavannes berührt, kam er allmählich zur stärkeren Farbe, indem er z. B. ins Fleisch ein scharfes Gelb einsetzte und alle Töne entsprechend steigerte, so daß die Farben in ihrer Gesamtheit natürlich erscheinen.

Übrigens besitzt er wenig Halbfarben, wie er denn im ganzen den Farbenakkord verarmt hat. Blau und Rot stehen ihm voran; einmal, im Bilde „Jüngling vom Weibe bewundert", erhebt er Grün zur Dominante, meines Bedünkens nicht eben glücklich.

Den Wendepunkt, d. h. die teilweise Abkehr von der Farbe, bezeichnet die „Nacht" (1890/91), die ganz eigentlich Farbenproblemen entsprang. „Mich lockten," bekannte er, „die feinen Grau und Schwarz des Velasquez, und ich wollte versuchen, ob ich auch so etwas zustande brächte. Zum Glück wurde es dann kein Velasquez, sondern ein Hodler."

Die Farbe zurückschieben, hieß Hodler nicht: die Farbe vernachlässigen. Sie behielt ihre Tugenden, auch nachdem sie ihren Rang eingebüßt, den feinen harmonischen Reiz und den delikaten Vortrag. Gelegentlich scheint es wie ein Heimweh nach ihr über Hodler gekommen zu sein. In die Haare eines 1903 entstandenen Frauenbildnisses mit Blumen und zwischen den Lippen sichtbaren Zähnen (Zürcher Kunsthaus) fuhr er, allerdings wesentlich zeichnerisch, mit roten Tönen, wodurch er einen sehr wirksamen Kontrast zum blauen Kleid erzielte. Anderthalb Jahrzehnte später malte er einen Frauenkopf (ebenfalls Zürcher Kunsthaus), wo er, ohne die Zeichnung völlig aufzugeben, lauter Farbenflecken ausstreut. Im „Tag" überfärbte er fühlbar. „Eigentlich," räumte er ein, „gehörte hier ein mattes, diffuses Licht her. Aber in einem Bild, das nicht ein Stück Wirklichkeit bietet, braucht man es damit nicht so genau zu nehmen." Die „Einmütigkeit" sodann ist nicht bloß überfärbt, sie schreit.

III.

In der „Nacht“ hat Hodler einen symbolischen Vorwurf noch gemalt. Von da an steuerte er immer entschiedener dem Zeichnerischen zu. Es mutet verwunderlich an, daß er gerade nach dieser Höchstleistung seines malerischen Vermögens die Linie in den Vordergrund rückte und die Farbe fortan wesentlich nur noch kolorierend verwandte.

Es bildet eine der geheimnisvollen Dämonien des Schicksals, daß im Jahrzehnt vorher ein um wenige Jahre jüngerer Landsmann Hodlers, der Berner Karl Stauffer, von der Farbe zur Schwarzweißkunst und schließlich zur Plastik abgerückt war.

Vielleicht brachte Hodler gerade der in der „Nacht“ betretene Vorstellungskreis auf den Gedanken, daß das Symbolische vorwiegend zeichnerische Lösung erheische. Wie dem immer sei, er drängte allmählich das Malerische, das den Schein, die glänzende Oberfläche der Dinge betont, in den Hintergrund und bevorzugte das Zeichnerische, das Graphische, welches das Wesen der Dinge, das Sein hervorhebt. Der in den Vollbesitz der Kräfte gelangte Geist mochte das Sehnen verspüren, näher auf den Kern der Dinge zu dringen. Möglicherweise erkannte er auch damals, daß er mittels der Linie mehr und Stärkeres auszudrücken hatte als irgend ein anderer.

Die Verschiebung zugunsten der Graphik war eine natürliche und notwendige. So viel seine Farbe bedeutet, der Kolorist Hodler hat manchen neben, nicht wenige über sich. Allein der Zeichner kaum einen. Er ist Herr und Meister der schönen wie der höchst individuellen und bis ins kleinste wahren, der Wirklichkeit abgelauschten Linie. Besäßen wir nichts von ihm

als den Schwertschwinger im Seitenbild des Rückzugs von Marignano, es dürfte ihm der vornehmste Ehrenplatz eines Zeichners nicht streitig gemacht werden.

Das Alemannenvierblatt Arnold Böcklin, Hans Thoma, Ferdinand Hodler und Albert Welti mußte der zeugenden, gebärenden Stammesphantasie sich unterwerfen und daher der technischen Entwicklung der Malerei entsagen und absagen, die bei den Franzosen immer vollkommenere Wiedergabe der äußeren Erscheinung mit ihren Licht- und Farbenschleiern anstrebt. Das Handwerkszeug der Vier war, im weitesten Sinne, die Graphik, die sie wieder zu beleben trachteten. Böcklins antik-romantische, in ungeahnte Farbenpracht getauchte Welt war ohne den Einschlag graphischer Anschauung nicht zu realisieren, weswegen ihn auch die eigentlichen Maler rundweg ablehnen. Er begriff als erster die Notwendigkeit, anstatt des Lichtwertes die Farbe als dekorativen Wert mit dem Graphischen zu verbinden. Noch mehr bedurfte der graphischen Elemente das volkstümliche Wesen Hans Thomas, der freilich von der Schirmerschule her noch eine gewisse Tradition im Graphischen mitbrachte. Albert Weltis illustrativ erzählende Natur lechzte förmlich nach dem Graphischen, wie denn seine mühsame Entfaltung dahin ging, die Motive immer mehr linear zu lösen und die Farbe nur kolorierend-dekorativ zu verwenden.

Hodler hat dieses Bestreben am schärfsten formuliert. Er ist der eigentliche Reformator der Graphik, die seine philosophisch-pathetisch geartete Persönlichkeit einseitiger und vehementer betonte als Böcklin, Thoma und Welti. Sie drängte ihn, dem Kontur wieder zu höchsten Ehren zu verhelfen. In der „Eurhythmie" (1895) hat er wohl seinen graphischen Stil zum

ersten Male restlos und überwältigend herauskristallisiert: es lebt nur noch der Umriß der Figur; die Farbe, rein dekorativ geworden, wirkt lediglich als Akkord, nicht mehr raumbildend. Ein bestimmter Lichteinfall ist ausgeschaltet. Die Komposition wird reliefartig und büßt alle Tiefe ein, die Figur wird auf wenige Formelemente zurückgeführt, die Innenmodellierung beschränkt zugunsten des Umrisses, der mit unerhörter Empfindungswucht herausgeholt ist. Das ganz Eigenartige liegt darin, daß die Fläche ornamental aufgeteilt und die Einzelfigur zwar dem Ganzen ornamental untergeordnet, aber dessen ungeachtet mit mächtiger seelischer Spannung geladen wird.

Hodler reiht sich den größten Zeichnern aller Zeiten an. Er hat auch hier eine fühlbare Entwicklung durchgemacht. Die „Nacht" entstand, soweit erkennbar, noch ohne zeichnerische Vorstudien. Den zahlreichen Zeichnungen zur „Eurhythmie" sieht man an, daß er vorher nicht gezeichnet hatte, wenigstens nicht, wie er eben später zeichnete; sie sind, mit seinen spätern verglichen, konventionell, zaghaft und beinahe schwächlich. Weder das Statische der Figuren noch die Gewandmotive sind herausgearbeitet. Aber die bald nachher entstandenen Zeichnungen zu den „Lebensmüden" zeigen erstaunliche graphische Schönheit und Sicherheit. In den Zeichnungen zu jedem neuen Bilde wälzt Hodler meistens wieder ein anderes Problem. Diejenigen zu „Marignano" sind ganz verschieden von denen zum „Tag", und diese ihrerseits stehen voneinander ab, weil er das eine Mal z. B. den ornamentalen Umriß verfolgte, ein anderes Mal Haltung und Ausdrucksfähigkeit der Gelenke. Die stärkste Spannung des Umrisses und die klarste, knappste Gliederung des Körpers eroberte er wohl in den Zeichnungen zur „Ein-

mütigkeit", also am Ende seines Schaffens. Wie er Körpervolumen und Gliederung herausbringt, das gehört zum Erlesensten auf dem Felde des Graphischen.

Der Flambergschwinger und der todwunde Bannerherr in den Seitenbildern zum „Rückzug von Marignano", der hochaufgerichtete Jüngling im Jenabild, bei dem Hodler, wie er bestimmt bemerkte, Theodor Körner vorschwebte, die „Enttäuschten", die „Lebensmüden", die Wandler der „Eurhythmie" sind Visionen von einer Macht und einer Monumentalität, daß man schon auf Dürer und Michelangelo zurückgehen muß, um Ebenbürtigem zu begegnen. Sie drücken sich dem Gedächtnis ein wie mit der Brandmarke. Sie sind innere Figur, Geist von seinem Geist. Doch möglich wurden sie nur durch das Modell. Nach dem Modell sind sie gezeichnet bis zum letzten Quadratzentimeter oder gar Quadratmillimeter. Er selbst erklärte: „Mein Besonderes besteht darin, daß ich Monumentalität mit Realismus vereine."

In dieser genauen organischen Bindung liegt sein Eigenstes und Ursprünglichstes, liegt das schöpferische Wunder. Um dem geheimnisvollen Schöpfungsakt des mit dem Schwert zum Streich Ausholenden auf die Spur zu kommen, fragte Ernst Würtenberger: „Wie sind Sie zu dieser herrlichen Figur gelangt, zu dieser großartig schönen Linie?" Hodler erwiderte: „Ich habe ihn durchs Netz gezeichnet, Millimeter für Millimeter." Er fügte die Auskunft bei: „Es war ein Pflästerer, dessen durch das viele Rutschen und Knien ausgebildete Kniee und Unterschenkel mich anzogen."

Ich selber habe gesehen, wie er Modelle, die sich für seinen „Rückzug von Marignano" anmeldeten, die Hosen aufstreifen



Krieger aus dem rechten Bogenfeld der Marignano-Freske.

ließ, um sie auf die Wadendicke zu mustern. Lange fahndete er zum nämlichen Bilde nach einem besonders Langbeinigen für den Verwundeten, den die weichenden Eidgenossen auf den Schultern schleppen.

Nicht von ungefähr schärfte er häufig ein: „Man kann in der Wahl der Modelle nicht sorgfältig genug sein!" Es ist lehrreich, wie er gerade den Schwertschwinger und im Marignanomittelbild den mit der Hellebarde zu äußerst rechts nach ganz andern Modellen malte, als er zum Konkurrenzentwurf benützt hatte. Das Ursprüngliche allerdings, die mächtige Konzeption, das Zurückliegen, das gewaltige Ausholen war beim Schwertschwinger von Anbeginn da. Allein den vollen Reiz gewann das Motiv nur mit dem spätern Modell. Denn eigentlich ist es eine ins Symbolische gesteigerte, übergewöhnliche Figur, der kein Feind gegenübersteht, dem der Streich gölte.

Hodler hatte noch einen besondern Grund, bei der Auslese der Modelle behutsam zu fahren. Nämlich die richtige Wiedergabe, ja auch nur die annähernde Ähnlichkeit kosteten ihn Zeit und Mühe. Als einmal ein paar Maler in Zürich beim Wein sich die unter Künstlern landläufige Aufgabe stellten, daß jeder sein Gegenüber konterfeie, schnitt Hodler am schlechtesten ab. Das Porträt des Schreiners (Zürcher Kunsthaus) erforderte vierzig halbe Tage, weil er stets von neuem übermalte. Markante, sozusagen handgreifliche Gesichter, von denen man mutmaßt, er habe sie in zwei, drei Sitzungen heruntergestrichen, verschlangen eine Unmenge von Stunden. Wer ihm gesessen, der wußte ein Lied zu singen von der Geduld; so z. B. J. V. Widmann, der durch sein Nichtweitererscheinen die Fertigstellung seines Bildnisses verhinderte.

Im Verlauf der Jahre zeichnete Hodler immer mehr. Das entsprang wohl nicht nur dem Erstarken seines graphischen Dranges. Er mochte von der strengen zeichnerischen Durchbildung eine Steigerung der künstlerischen Qualitäten seiner Werke überhaupt erhoffen. Solang er eine Idee und ihre Rhythmisierung wälzte, trachtete er danach, vielleicht aus dem unbewußten Bedürfnis, sich frisch zu halten oder wieder frisch zu machen, mit dem Material und mit den Materialkompositionen zu wechseln. Begreiflich, daß der Graphiker Stift und Feder bevorzugte, hingegen die Kohle, als das Material des Malerischen, beinahe niemals benützte. Er brauchte Federzeichnung mit leichter Aquarellavierung, lavierte eine Kombination von Feder und Blei mit Tusche, verwandte häufig nur Pinsel und Tusche. Öfter verband er Stift, schwarze Tusche und rote Tinte. Vielleicht seine unmittelbarste Wirkung holte er heraus, wenn er eine Bleistiftzeichnung auf Papier mit Ölfarbe überging, was er mit so erlesenem Geschmack tat, daß Zeichnung immer Zeichnung blieb.

Setzte er den Fuß ins Atelier, so brachte er gewöhnlich schon eine, wenigstens vorläufig fertige Idee mit, so daß Suchen und Überlegen seine Zeit vor der Staffelei nicht allzusehr beanspruchten. Im Freien litt es ihn sozusagen niemals ohne Umbilden, Vereinfachen, Weglassen. Auch verschlug es ihm nichts, die vorhandene Regenstimmung z. B. mit einer sonnigen oder umgekehrt zu vertauschen. Denn er verfuhr vor der Natur so kräftig schöpferisch und selbstherrlich wie diese selbst.

IV.

Hodler zählte zweiundzwanzig Jahre, als er das erwähnte Schreinerbildnis malte, ein Meisterstück nach Faktur und Auffassung, vermutlich auch durchaus ähnlich. Indessen den richtigen, ausgewachsenen Porträthodler zeigt es nicht. Er machte auch hier einen eigenen und eigenwilligen Werdegang durch. Das Formale nämlich tritt in seinen Bildnissen früh zutage und steigert sich, je mehr er ins Graphische geht: der Kopf ist ihm lediglich Formproblem. Nicht daß er etwa die Punkte änderte. Er steuerte auf sie los und ergriff sie, schon weil er unweigerlich durchs Netz zeichnete und zuweilen auch durch die (schon von Dürer empfohlene und praktizierte) Glasscheibe. Aber innerhalb der richtigen Punkte verstärkte er das Einzelne nach Gutdünken und legte nach seinem Formwillen Akzente.

Sein Verfahren erinnert an ein Wort Lessings in der Emilia Galotti: „Die Kunst muß malen, wie die plastische Natur — wenn es eine gibt — das Bild dachte." Oder Ingres scheint anzuklingen, der das Begehren stellte, man müsse der Natur zu Hilfe kommen und der Form Gesundheit geben; oder eine Äußerung Böcklins gegenüber dem Medailleur Scharff, man müsse Gottfried Keller nicht darstellen wie er war, sondern wie er sein sollte.

Hodler rückte ebenfalls von der Natur ab und über sie hinaus — doch in anderm Sinne. Er ist ganz auf das Formale gerichtet. Und zwar stellte er das Formale im Porträt auf die Silhouette. Seine Losung lautete: „Cherchez l'arabesque!" Er zielte auf die Arabeske wie Gulbransson, den er nicht umsonst außerordentlich schätzte.

Daraus erwuchs zweierlei: das Hinarbeiten auf die Silhouette ließ ihn Profil oder Enface bevorzugen und die Dreiviertelansicht so gut wie völlig ausschließen. Vor allem aber: weil seine gewaltsam formalistische Natur vom Formalen ausging, fand sie durchschnittlich kein Verhältnis zum Dargestellten. Der Ausdruck der Augen und meistens auch des Mundes berührte ihn in der Regel nicht oder doch wenig. Das Organ seiner kräftigen Akzentsetzungen war die Nase. Wenn er einen so recht bei der Nase fassen konnte, dann malte er ihn um so lieber. Wie anders sein Landsmann Karl Stauffer, der beim Porträt mit den Augen anfing und, wenn ihm die gerieten, zu triumphieren pflegte, das Bild sei gewonnen!

Hodlers Unempfindlichkeit für Geist und Seelenausdruck und das Bedürfnis vorherrschend plastischer Behandlung schließen von seinen Bildnissen bedeutende Köpfe so ziemlich aus. Jedenfalls suchte er sie nicht. Und malte er sie, so wurde er ihnen nicht gerecht. Spitteler macht nur scheinbar eine Ausnahme: er redete während der Sitzungen so energisch drein und stellte so verschiedene Forderungen, daß der Maler nur teilweise durchdrang.

Der hervorragende Zeichner und Charakteristiker war letzten Endes seiner ganzen Anlage nach kein Porträtist, weil ihn die starre Formdogmatik so sehr umgarnte. Trotz einzelner bedeutender Leistungen hat er das Porträt verarmt. Er sagte: „Man braucht bei einem Menschen nur auf den einen hauptsächlichsten Zug zu sehn, z. B. wenn einer einen schiefen Schnurrbart hat."

Man sieht: vom Formalismus zur Silhouette! von der Silhouette zur Karikatur!

V.

Lehrreich ist Hodlers Verfahren mit seinem eigenen Leiblichen. Er war mittelgroß und eher grazil und schmächtig als fest und breit gebaut, besaß schmale Füße und bis gegen das Ende einen leichten, federnden Gang, tanzte auch gut und leidenschaftlich noch in vorgerückten Zeiten. Die Hände entsprachen den Füßen: die Schwurhand im Selbstbildnis „Der Student" ist schmal. Die Partie von den Hüften bis zu den Knien machte, wenn er so dastand, eher einen etwas schlotterigen Eindruck. Im Militärdienst saßen ihm Rock und Hosen, die allerdings nicht auf Maß gearbeitet waren, so gar nicht, daß ihn der Offizier immer bezeichnete und anrief: „Der Mann mit dem schlechtsitzenden Rock!"

Das meistens bleiche Gesicht mit den wässerigen graublauen, aus schmaler Spalte blickenden Augen, die er auf den Selbstbildnissen weitgeöffnet darzustellen liebte, zeigte nichts Besonderes bis in die letzten Jahre, wo das Leiden und die lange, schwere Arbeit ihm einigermaßen den Stempel des Bedeutenden aufprägte. Ihm fehlten die kantigen, robusten Züge, die er an seinen Gestalten suchte und schuf. Der gewöhnliche Ausdruck war gelassen-freundlich, mitunter beinahe schläfrig, nur daß die Augen zuweilen jenes fixierende, ja lauernde Aufleuchten verrieten, wie es Künstlern und Diagnostikern zu eignen pflegt. Beim Lächeln zog er die untern Lider in die Höhe, ebenso die Brauen und die darüber liegende Stirnpartie, was dem Gesicht etwas seltsam, ja befremdlich Oszillierendes verlieh.

Die Elternbildnisse bekunden, daß er, obwohl der Erstgeborene, vom Äußern der kräftigen, rassigen Mutter nicht das

Geringste überkam, sondern nach dem Vater artete, dessen, wie es scheint, etwas wenig ausgeprägte und verschwommene Züge der obskure Maler nicht zu fassen und herauszubringen vermochte, während ihm das bei dem entschiedenen, hübschen Gesicht der Mutter offensichtlich wohlgelang, die dem Sohn den mutigen, heitern Sinn vererbte.

Der Vater starb früh an Schwindsucht. Das leichtgedunsene, teigige Gesicht und die fast knollige Nase auf dem Selbstporträt des einundzwanzigjährigen Hodler deuten auf Rachitis, vermutlich auch die leicht x-förmigen Beine, die man freilich im Bild nicht gewahrt. Obgleich er niemals krank war, bis ihn die Arterienverkalkung um das sechzigste Jahr mit Herzbeschwerden heimsuchte, so muß er doch, laut seiner eigenen Aussage, zwischen dem dreißigsten und vierzigsten Zustände verspürt haben, die ihn ängstigend an das gefährliche Erbteil seiner Herkunft gemahnten. Nachdrücklich erklärte er, die dunkle Gestalt in der „Nacht", die über dem entsetzt Erwachten kauert, sei nicht, wie man annehme, der Nachtmar, sondern der Tod, und die Konzeption des Ganzen sei durch gesundheitliche Bedrängnis verursacht worden, die ihm oftmals die bange Frage aufnötigte, ob er den nächsten Morgen noch erleben werde.

Verehrer und Verehrerinnen glaubten, das Starke und Gewaltmäßige seiner Kunst, das sie in seinen Zügen nicht fanden, in seinem Nacken zu entdecken. Er selbst mag zu dieser Legende den Anstoß gegeben haben, als er sich ziemlich stilisiert um das Dreißigste als Zornigen malte, der Kopf und Hals mit energischem Ruck herumdreht. Wahrscheinlich aber tat es der Bildhauer Niederhäusern-Rodo mit seiner Hodlerbüste. Sein Nacken entsprach ungefähr seiner Konstitution und war nicht

eben ungewöhnlich. Allein es traf verschiedenes zusammen, ihn ungewöhnlich erscheinen zu lassen: er besaß einen kräftigen, starken Hals, offenbar ein Erbe vom Vater her; denn dessen Bruder, der „Schuster" im Zürcher Kunsthaus, besitzt ihn gleichfalls. Die Halswirbel waren sichtlich nach vorn gebogen, so daß er den Kopf etwas geneigt trug, was auch die beiden Büsten im Zürcher Kunsthaus deutlich wiedergeben. Und vor allem war Hodler ein auffallender Brachykephale; Genick und Hinterhaupt bildeten sozusagen eine Fläche; und der kleine Kopf ließ den Nacken größer erscheinen als er war.

Unter seinen Selbstbildnissen beansprucht das früheste, der schon erwähnte „Student" (1874), eine Sonderstellung, weil es das genaueste, wahrste, sachlichste, absichtsloseste ist. Auch hier schon will er allerdings etwas Besonderes und strebt irgendwie dem Typischen zu. Er denkt noch nicht daran, es in der Veränderung und Umbildung seiner Züge zu suchen; er sucht es in der Haltung: die Linke hält ein Winkelmaß, die erhobene Rechte zeigt die emporgestreckten Schwurfinger. Der Einundzwanzigjährige mit der etwas knolligen Nase im bartlosen, gedunsenen Gesicht hat das Aussehen eines Siebzehnjährigen, wenig Entwickelten. Das fliehende Kinn wird hier sichtbar. Später hat es der Bart verdeckt.

Während des letzten Jahrfünfts seines Lebens hat er sich verschiedentlich im Bilde festgehalten, wobei er ausschließlich Formakzente maßgebend sein ließ. Diese Selbstporträts zerfallen in solche, wo er blinzelt, und in solche, wo er die Augen aufreißt. Die erstern sind insofern vorzuziehen, als sie sein gewöhnliches Gesicht wiedergeben. Aber brutalisiert hat er sich hier wie dort. Eine Photographie aus dem Genfer Atelier

Boissonas — sie zeigt den bereits Leidenden — ist nicht nur ähnlicher, sie sagt auch über den Menschen viel mehr aus und ist sympathischer als diese Selbstbildnisse.

Lag ihm an einem Porträt, so sträubte er sich gegen keine Mühe, es bildmäßig herzurichten. Zu einer weiblichen Ganzfigur, etwa zwei Jahre vor seinem Tode, fertigte er wohl vierzig Skizzen an, bis er mit der Pose im Reinen war.

VI.

Nicht bloß das Gewaltmäßige und Mächtige seiner Vorstellungswelt und seiner Gebilde, auch Hodlers Arbeitsvermögen drängte die Vermutung auf, die Natur möchte ihm ein äußeres Zeichen der Kraft aufgesiegelt haben. Dauer und Energie seiner Arbeit nämlich streiften ans Wunderbare, was Maler natürlich eher bemerken und bedenken als Kunsthistoriker und Kritiker. Als ich mit einem von seiner Zunft über die große Zahl und die Vorzüge der Hodlerschen Schöpfungen im Zürcher Kunsthaus sprach, da rief er bewundernd: „Ja, und schon die physische Leistung ganz allein!"

Der Mitgliedschaft in Preisgerichten, dem Besuch von Freunden und Ausstellungen, Künstlerversammlungen u. dgl. entzog sich Hodler nicht. Sonst aber stand er unausgesetzt am Werk, auch während der Sommerfrischen in den Bergen oder während seiner Landaufenthalte. Er unternahm wohl Gänge und Ausflüge zu ganz besonderen Zwecken. Allein bloß zur Erholung und zum Zeitvertreib pflegte er selten oder gar nicht zu spazieren. Für ihn gab es kaum Stillstände und Unterbrüche der Produktion, keine Stadien des faulen Hundes. Er sagte: „Ich habe jeden Tag gemalt."

Der bald Sechzigjährige hatte einmal mit Ernst Würtenberger bis nah an Mitternacht beim Wein gesessen. Auf dem Heimweg blieb er vor dem Atelier, das sich nicht unter dem gleichen Dache mit der Wohnung befand, unvermutet stehen und verabschiedete sich. „Haben Sie," fragte sein Begleiter verwundert, „im Atelier noch etwas vergessen?" „Nein," entgegnete Hodler, „ich übernachte droben auf dem Sofa. Es ist so schön, wenn die Sonne über dem Genfer See aufgeht. Und übrigens habe ich auf sieben Uhr Modell bestellt."

Da das Atelier nicht hinreichend ausgedehnt war, das aus Teilstücken zusammengefügte Jenabild darin aufzustellen und die Verbindungsnähte zu übergehen, so überließ die Genfer Regierung zu diesem Zweck Hodler den Großratsaal. Wiewohl er, dem Überzieher zum Trotz, während der Arbeit gehörig fror, denn es war Winter und der weite Raum ungeheizt, gab er dennoch tagelang nicht locker, bevor er das Ganze erledigt hatte.

Er gehörte nicht zu den Künstlern, die sich um Korrekturen drücken und sich geloben, mit dem nächsten Werk die Scharte auszuwetzen. Sobald er das Unzureichende erkannte, so galt ihm jede Mühe zur Beseitigung desselben für selbstverständlich. Nachdem er die Überzeugung gewonnen, daß einige Zentimeter Terrain auf dem untern Teil des „Rückzugs von Marignano" förderlich wären, setzte er Zug für Zug des großen Bildes um eine handbreit höher, anstatt, wie die meisten andern getan hätten, die Sache auf sich beruhen zu lassen, oder einfach einen Streifen anzustücken.

Das gewichtigste, untrüglichste Zeugnis seines unerschöpflichen, nicht zu ermüdenden Schaffens erbringt wohl sein Ver-

halten nach dem Abschluß des Jenabildes. Kaum, daß er im alten Kunsthaus in Zürich, wo er es zu Ende brachte, an einem Vormittag den letzten Strich daran getan, rüstete er sich für den Mittagszug nach Davos, um dort einem Bekannten den mehrfach versprochenen Besuch abzustatten. Mit Malkasten und Leinwanden versehen, trat er eben auf die Straße, als Ernst Würtenberger daher kam. „Sie gedenken einige Zeit in Davos zu bleiben und zu malen?" erkundigte er sich mit einem Blick auf das Geräte. „Nein," entgegnete Hodler, „ich bleibe eine Nacht, allerhöchstens zwei. Aber ich will meine Malsachen bei mir haben, für den Fall, daß mir unterwegs etwas käme."

Auch ohne Stift und Pinsel arbeitete er eigentlich, wo er ging und stand. Ernst Würtenberger begleitete ihn einst in Zürich zur Bahn. „Sie haben", sagte er, „eine weite Fahrt bis Genf." Gelassen erwiderte Hodler: „O nein. Ich setze mich in eine Ecke und denke über meine Sachen nach. Da bin ich im Augenblick daheim."

Floh ihn der Schlaf, so brachte er Einfälle und Wandlungen zu Papier, das er auf dem Nachttisch liegen zu haben pflegte.

Er betonte freilich, wieviel daran hänge, hauszuhalten mit den Kräften und auf der Hut zu sein vor Überanstrengung. Aber immer und immer wieder sang er das Lob des unermüdlichen Fleißes. Den Fleiß bezeichnete er als die Hauptsache und verstieg sich sogar zu dem Spruch, der und jener würde es bei gleichem Fleiß ebensoweit bringen wie er selbst. Merkwürdig, daß er sich hier mit einer gelegentlichen Äußerung Böcklins berührt, der doch weit mehr von Stimmungen abhing und mit gedehnteren Pausen arbeitete. Es scheint, daß Hochbegabte zu-

weilen gegen die große Mutter Natur, die sie fürstlich bedachte, undankbar sind, was Goethe einmal auch an Schiller rügte.

Übrigens ging es bei Hodler nicht bloß um unermüdlich tätige Hingabe. Die besitzen andere auch, besitzt mehr oder weniger jeder Tüchtige. Sondern häufig, wenn er in Schaffenseifer geriet, packte ihn ein Dämon. Dann sprühte und wetterleuchtete er, und man tat wohl daran, seine Zirkel nicht zu stören. Er war wie ein Besessener. Es geschah bei solchen Zuständen noch in seinen letzten Jahren, daß er sich zum Mittagessen nicht nach Hause begab, sondern die nächste beste Wirtschaft aufsuchte, ein Weniges aß und trank und sich dann wieder in die Arbeit stürzte.

Der immense Nachlaß von Zeichnungen und Skizzen, dessen Sichtung vermutlich Jahr und Tag erheischt, wird tausend und abertausend Lichter aufstecken über die Wandlungen seiner Gedanken und Entwürfe. Von den wenigen mir bekannten erwähne ich nur einen: Hodler malte einen etwa vierzigjährigen Sennen im hellen Hirthemd, einen glatthaarigen, glattrasierten, fast kümmerlichen Dutzendsennen, der die kleine Armbrust, die man ihm zur Sitzung aufgenötigt, als etwas Unvertrautes und Ungewohntes ungeschickt in der Hand hält. Aus diesem dürftigen Menschenkind wuchs der gewaltige Tell heraus. Hier ist der Zuschuß aus dem schöpferischen Eigenen — wenn man in derlei Dingen von einem Maß, von einem Mehr oder Weniger sprechen darf — unendlich reicher als z. B. selbst in den „Lebensmüden“ und in den „Enttäuschten“, die zwar auch aus Figuren sich entfalteten, die Hodler dem Leben ablauschte, aber aus Figuren, die schon Haltung und Stimmung, sozusagen die Seele der endgültigen Schöpfung enthalten. Mit elemen-

Genève le 18 Nov
1898

Cher Monsieur

Je viens de vous adresser deux
journaux concernant mon affaire
de Marignan. Vous
avez bien voulu me
dire un jour que si jamais
j'avais besoin de vous
pour defendre ma cause
vous me refuseriez
pas votre concours
Si donc vous n'y voyez

pas d'inconvénient
je viens vous demander
de dire un mot
énergique dans un
des journaux de Zurich

Vous savez que samedi
dernier 4 des membres
du Conseil fédéral ont
été tués ; les trois autres
sont à Zurich demain
samedi. La situation
au Conseil fédéral est

encore indécise et la
décision sera votée
probablement Mardi
prochain.
Les Articles du "Genevois"
et de "la Suisse" que
je vous envoie sont
suffisamment explicites
pour vous mettre au
courant de la
situation.
Les Artistes suisses ont mis
en train une protestation
qui sera adressée au

Conseil fédéral, à Genève
ce monument est très
accentué.

Vous m'excuserez cher Monsieur
de recourir ainsi à votre
bienveillance et je
vous prie de me croire
votre bien dévoué et
reconnaissant

F. Hodler

Grande Rue 35. Genève

tarer Gewalt scheint der Schütze Tell dem Haupt des Malers entsprungen. Und doch — wieviele Stufen mußte der Meister aufklimmen bis zu diesem Heros! Vermutlich brachte auch hier den letzten Entscheid ein Modell, das neben den trefflichen, halbwegs schöntypischen Tell Richard Kißlings den harmlosen, „um Herrschaft und Knechtschaft unbekümmerten kolossal kräftigen Lastträger“ stellte, wie er Goethe für seine Dichtung vorschwebte, wovon Hodler natürlich nichts wußte. Übrigens klagte dieser, die Endfassung sei eine unangenehme und mühselige Sache gewesen, weil er an einem Modell nicht alles Nötige fand und darum noch ein zweites dazu nehmen mußte.

Die oft zahlreichen Stadien zwischen Konzeption und Abschluß, aus den Zeichnungen erkennbar und faßlich, werden manches, ja weitaus das meiste, was uns heute plötzliche, einschneidende Neubildung und rasche, grundstürzende Metamorphose dünkt, als schrittweise, beinah behutsame Entwicklung aufzeigen.

Das Umbilden und Umbauen zehrte an seiner Zeit. Begreiflich, daß er äußerte, in der Kunst komme derjenige am weitesten, der am meisten denke.

Übrigens hatte es mit seinem Nachdenken die nämliche Bewandtnis wie mit seinem Fleiß: die organisch notwendige Unrast des Schöpfertriebs, der danach strebt, seine Probleme zu meistern, wirkte sich aus.

VII.

Hodler hatte im weiten Gebiet der Kunst vieles durchgedacht und zu vielem Stellung genommen. Trat ihm etwas Neues entgegen, war er rasch entschlossen. Sein Kunst-

sinn, sein Kunstverständnis, die Gabe, das Bedeutende und Besondere selbst in den entlegensten und wunderlichsten Ausstrahlungen zu würdigen, erweckte Staunen. Von den alten Ägyptern, die er seltsamerweise nachdrücklich gegen die Griechen der Blütezeit ausspielte, bis zum modernsten Pariser Pointillisten und Kubisten, betrachtete er Jegliches unvoreingenommen mit hellen und dankbaren Augen.

Er neigte zu mildem Urteil, auch in den Jurysitzungen, und warf absprechender Kritik gerne ein, man müsse jeden respektieren, der das erreicht habe, was er wollte. „Man kann", sagte er, „nicht von jedem verlangen, daß er einen neuen Weg finde. Wenn einer nur ein bißchen Neuweg findet, so ist das schon genug."

Die ungewöhnliche Aufnahme und Verarbeitung fremder Elemente durch seine bis zur Starrheit selbständige Individualität eröffnet den Forschern ein weites und ergiebiges Feld. Dabei bleibt anzuschlagen, daß er auf seine Selbständigkeit förmlich trotzte und fremde Einflüsse in Abrede stellte oder nur widerwillig einräumte. Ferner fällt ins Gewicht, daß er ganze Komplexe der Kunst überhaupt nicht kannte, nach ihnen sich auch nicht umsah, da er zwar wißbegierig, doch ohne jede historische Ader war. Aus diesem Grunde empfiehlt sich Vorsicht in der Annahme von Eindrücken und Nachwirkungen, auch wo sie nahezuliegen und durchsichtig scheinen.

Hierher gehört Giotto. Zu ihm war Hodler über die Präraffaeliten und Puvis de Chavannes gelangt, hatte aber bis nach seinem fünfzigsten Jahr außer ein paar Reproduktionen von ihm nichts gesehen. Allmählich hörte er sich so häufig mit dem großen Italiener zusammen genannt, daß er schließlich 1905,

also ein schon ziemlich Abgeschlossener, seine erste Italienfahrt antrat, um den Spuren des Florentiners nachzugehen, der übrigens trotz seiner Monumentalität ein ganz anderer Geist ist als Hodler, nämlich ein Epiker.

Die logischen Wandlungen der französischen Malerei von Corot bis Manet ergriffen den Mennschüler Hodler mit schicksalsmäßiger Gewalt. Schon Corot rettete sich aus der Braunharmonie zum Silbrigen. Einige seiner Landschaften teilen mit solchen des Velasquez den Gesamtsilberton und die Struktur der Massen. Damit war das Bekenntnis zu dem großen Spanier schon abgelegt. Dann tat Manet das Entscheidende: in den auf Silbergrund gesetzten wenigen grauen oder schwarzen Massen, die das Bild des Velasquez bauen, wirkt ein leises Rot oder Gelb schon sehr farbig; Manet zog die bestimmte Silhouette des Velasquez mehr ins Skizzenhafte und machte die hellen Töne farbiger.

Hodler ergriff und begriff die Ökonomie der paar Massen mit den verschiedenen farbigen Akzenten. Er fühlte das entscheidende, weil verwandte Lebenselement. Es trieb ihn nach Spanien, und er brachte es trotz seiner Mittellosigkeit fertig, Velasquez an der Quelle zu studieren. Er hat den Spanier neben Manet wohl am besten und, wie dieser, im tiefsten Kern verstanden. Bis zur „Nacht" war er sein Schüler. „Vor dem vierzigsten Jahr", äußerte er, „kann ein Maler seine eigentliche Sache nicht sagen. Er hat schon viel zu tun, das Vorhandene kennen zu lernen. Die „Nacht" ist ein gutes Bild, aber sie ist mit den Augen des Velasquez gesehen. Später habe ich die Natur gesehen, wie ich sie sehe, keinen Meister mehr dazwischen."

Er lernte bei Velasquez das Beiwerk breit erledigen. Das verleiht seinen Sachen Nachdruck und Größe. Er lernte ferner die Reduktion auf ein paar zwischen Grau und Schwarz pendelnde Farben. Dadurch löste er sich aus der noch etwas braunen Schule Menns, erlangte eine kühlere Färbung und gewann überhaupt im Anschluß an dieses Prinzip festen Boden unter die Füße. Der Weg zum Plainair war offen.

Von Manet bis zu Lucas Cranach ist es dem Abstand der Jahrhunderte zum Trotz nicht gar weit. Schon im Bild seiner Frau mit dem Kind (1888) arbeitet Hodler wie ein Primitiver mit völlig zeichnerischer Silhouette. Er bekannte: „Lucas Cranach hat mir starken Eindruck gemacht. Ich sah, wie wahr er ist. Ihm habe ich unendlich viel zu danken. Ich habe von ihm die Einfachheit gelernt." Einfachheit des Konturs und Klarheit der dekorativen Flächenaufteilung, die er von Cranach sich angeeignet, beschleunigten den Übergang zum zeichnerischen Prinzip und kamen dem Parallelisten sehr zupaß.

Es war unausweichlich, daß er zu Dürer kam. Er bestaunte ihn ehrfürchtig. Seine Farbe zwar hatte ihm kaum noch etwas zu sagen. Allein seine graphischen Phantasiekräfte berührten ihn magisch. Er erkannte die Macht der Dürerschen Umrisse. Dazu gesellte sich, was ein Wort Hans Thomas ausdrückt: Dürer sei der größte Lehrmeister, weil er der größte Feind aller Unklarheit sei. Dieser Zug mutete den Ordner und Intellektualisten Hodler brüderlich an. In der „Eurhythmie" hat er vielleicht einzelnes von Dürers Aposteln direkt herübergenommen. Als er 1904 in Wien weilte, wo ihm die Sezession zwei Säle eingeräumt hatte, verbrachte er Tag für Tag zwei Stunden in der Albertina über Zeichnungen und Stichen Dürers, der ihn

dergestalt fesselte, daß er von den Schätzen der reichen Sammlung sonst kaum etwas betrachtete. Um sein Lob Dürers zu dämpfen, warf ihm jemand ein: „Rembrandt ist heute unser Mann!“ Hodler entgegnete: „Ich habe Rembrandt früher sehr studiert, und er hat in meinem Leben eine große Rolle gespielt. Aber er ist ein Impressionist. Die Deutschen sollten Dürer studieren; sie kämen weiter als mit ihrem Rembrandt.“

Neben Ingres und Corot, Manet und Puvis de Chavannes erlangte vorzüglich Degas für Hodler Bedeutung. Die malerische Haltung und die vereinfachte Malweise wiesen ihn erst recht in die französische Malerei hinein und beeinflußten ihn bis ans Ende.

Er räumte ein, die Japaner „sehr genau angesehen zu haben“. Wie weit sie ihn berührten, bleibt dahingestellt.

VIII.

Hodlers Schüler und Freund Fritz Widmann berichtet in seinen sympathischen und aufschlußreichen Erinnerungen[1]) an seinen Lehrherrn, dieser habe ihm erzählt, wie er, kaum den Knabenschuhen entwachsen und lernbegierig, in Genf an die durch die elterliche Armut ihm verschütteten Bildungsschächte zu gelangen suchte. Er hörte auch Vorlesungen an der Genfer Universität und hat sich 1874 als Studenten gemalt. Sogar einer Verbindung trat er bei. Im Jahr 1876 beschäftigte er sich während eines längeren Aufenthaltes in Herzogenbuchsee mit dem Lateinischen. Später scheint er wenig mehr gelesen zu haben, vorwiegend französisches; er empfahl

[1]) Fritz Widmann, Erinnerungen an F. Hodler. Zürich 1918.

z. B. Widmann die Gedichte Verlaines. Er behielt Interesse für dieses und jenes. Allein die rastlose, übermächtige Schöpferkraft verhinderte ein Äufnung von Kenntnissen, zumal eben doch ein eigentlicher Grundstock mangelte und alles Historische ihm völlig ferne lag. Zuweilen erging er sich in philosophischen Erörterungen. Doch da verirrte er sich leicht ins Neblige und Verworrene. Zu solchen Abenteuern reichte seine Bildung nicht. Was er nicht irgendwie mit den Augen zwang, das zwang er überhaupt nicht. Schon wenn er seine symbolischen Bilder erklärte, konnte er etwa merkwürdig unklar und gesucht werden.

Bis an sein Ende verharrte er als überzeugter Anhänger der Graphologie, auf die er von sich aus, ohne Anleitung und Hinweis, geraten zu sein behauptete. Er glaubte nicht nur an sie, er zählte unter ihre Praktikanten. Er fällte Urteile und skizzierte Charakteristiken, die zuweilen erstaunten, ja verblüfften und die keinem Studium, keiner Übung, sondern bloß dem angeborenen merkwürdigen Sensorium für Handschriften gelingen. Ob er mit ihnen, wie Berichte behaupten, in den Zeiten der Not mitunter ein Stück Brot verdiente, vermag ich nicht zu entscheiden.

In Paris geriet er unter die Rosenkreuzer. Der feste und klare Geist war eben, wenn auch ein unreligiöser, so doch ein aufs Ernste und Bedeutende gerichteter und dazu ein um die Bildung wesentlich verkürzter. Das erklärt auch, daß er ungefähr während der letzten zehn Lebensjahre dezidiert der Astrologie huldigte. Er stellte sich das Horoskop, erledigte die notwendigen Berechnungen und beriet die Sterne. Er stand von einem Gang oder irgend einem Geschäft ab, sobald die Aspekte nicht Günstiges verhießen.

IX.

Häufig hatte Hodler Rede zu stehen und Bescheid zu erteilen über den Parallelismus, der selbst Betrachtern ohne Kunstsinn mühelos eingeht. Allein auch ungefragt kam er darauf und pries seine Einführung in die Kunst als weitreichende, folgenschwere Großtat. „Von mir ab", sagte er, „dreht sich das Rad zurück, das von Michelangelo und Raffael anders lief. Es ist etwas Großes."

Die Demonstration des Parallelismus bewerkstelligte er gerne in der Weise, daß er die Hände mit gespreizten Fingern vor sich hinhielt und so nahe aneinander brachte, daß die Enden der Daumen sich berührten, wodurch die Entsprechungen links und rechts sich eindrucksam verdeutlichten. Seine Definition lautete: „Parallelismus ist Wiederholung, z. B. der Bäume eines Waldes und im symmetrisch gebauten Körper der Tiere und Menschen. Er ist ein den Erscheinungen zugrunde liegendes Prinzip."

In dieser Definition feiert also Menns „Geist der Ordnung, der in der Schöpfung steckt", seine Auferstehung.

Sehr viel näher als die nachträglichen Erläuterungen rückt ein gleichfalls verbürgtes Wort Hodlers an die Sache: „Wäre ich nicht auf den Parallelismus gekommen, ich wäre noch der arme und unbekannte Maler von ehedem."

Diese Äußerung weist zunächst darauf hin, daß er bis zu einer gewissen Zeitgrenze (nämlich etwa bis zum dreißigsten Jahre) im hergebrachten, gewöhnlichen Sinn, d. h. mit dem Kontrast komponierte. Das erhärtet das „Turnerbankett" von 1877, ungefähr zwanzig weißgewandete sitzende Turner, ihnen

gegenüber der schwarzgekleidete Festredner. Hodler hat hier die Architektur der Masse schulmäßig geschickt bewältigt, ungefähr in der Art und Weise, wie auf Akademien und Malschulen solche Dinge nach Fingerzeigen und Mustern gelöst werden. Die Doelenstücke des Franz Hals und anderer mögen ihm vorgeschwebt haben. Das „Gebet im Kanton Bern" wiederholt das Motiv der Hörer auf der einen, des Redenden auf der andern Seite. Hodler versucht in der Komposition einen kräftigen Schritt vorwärts, indem er die Lücke zwischen dem Geistlichen und der Gemeinde ausfüllte. Allein hier scheiterte er, das Ganze fällt auseinander.

Der 1884 entstandene (später wohl überarbeitete) „Schwingerumzug" markiert die teilweise Schwenkung zum Parallelismus. Alle Figuren außer den unbewegten belanglosen Zuschauern gehen in der nämlichen Richtung dem Beschauer entgegen — also Parallelismus der Bewegung; den Schwingerkönig tragen zwei Männer auf den Schultern — also Symmetrie der Haupthandlung; und drittens schreiten dem Zug zwei als altschweizerische Kriegsleute kostümierte Greise voran und zwischen ihnen der Fahnenträger. Doch als richtige Frucht der Übergangszeit trägt das Bild etwas Zwiespältiges, Zwitterhaftes an sich. Zwei Prinzipien befehden sich darin mehr, als daß sie sich verbinden. Der Aufbau nämlich ist völlig antiparallelistisch. Es ist, wie Hodler selbst äußerte, eine Dreieckkomposition im Sinne Raffaels: die Gruppe und Einer sollen hervorgehoben werden. Vorn aber, in den beiden Alten, herrscht völlig Parallelismus. Ferner: die Gruppe mit dem Schwingerkönig, also der Mittelgrund, ist tonige, flächenhafte Malerei, wogegen die Alten vorn durchaus zeichnerisch behandelt sind

und als Konturfiguren sich von der Masse lösen. Eigentlich ist das Greisenpaar zur Hauptsache erhoben, der Umzug fast nur ein in den Mittelgrund geschobener Vorwand, sie lebensgroß vortreten zu lassen. Aber sie sind schon ganz große, monumentale Kunst. In ihnen richtet sich der monumentale Hodler zum erstenmal mächtig empor. Sie zeigen besonders auch seine wunderbare Empfindsamkeit für die Feinheiten der Linie.

Die Schöpfung überragt die ungezählten Darstellungen schweizerischer Volksfeste durch Originalität und Größe der Auffassung und den energischen, lapidaren Stil. Auch beseelt hier Hodler eine Wärme für den Gegenstand, wie sie bei ihm sich selten einstellt.

„Die Nacht" räumt mit der Gruppe auf und setzt an ihre Stelle die gleichberechtigten Gruppen. Fünf Einzelpaare bzw. Einzelfiguren sind nach dem fünfaugigen Würfel geordnet, die Todesgöttin mit dem Entsetzten in der Mitte. Keine dieser Einzelfiguren und Einzelpaare geht das andere etwas an, jedes kann selbständig für sich bestehen.

Hier, wo Hodler mit dem Kontrast gebrochen und das Prinzip des Parallelismus zuerst entschieden betätigt hat — „in der Nacht", sagt er, „habe ich den Parallelismus in Schwarz" — enthüllt sich eine Besonderheit seiner Anlage: er ist auf die Einzelfigur organisiert. In der Einzelfigur geht dem Monumentalisten Hodler das Problem auf, nicht in geschlossener Zusammenhandlung oder in der Gegenhandlung Mehrerer.

Diese Tatsache rückt seinen Ausspruch ins richtige Licht, es sei sein Glück gewesen, daß er auf den Parallelismus geriet. Nämlich der Parallelismus begünstigt, ja erfordert die Einfigurigkeit, indem er gestattet, die eine Figur in zwei, drei oder

mehr Varianten zu geben. Jede Figur der „Lebensmüden“, der „Enttäuschten“, der „Eurhythmie“, des „Tages“, der „Heiligen Stunde“ usw. kann ein selbständiges Leben führen, wie übrigens Hodlers nicht seltene Reprisen einer einzelnen Figur aus seinen mehrfigurigen Bildern beweisen. Aber allerdings: jede empfängt von den andern und spendet ihnen magische Verstärkung. Die zusammenklingenden Varianten verstärken die Gesamtmelodie. „Alle Grundstimmungen der Menschen“, äußerte Hodler, „sind gleich. Die Menschen lachen gleich und weinen gleich. Ich sehe, was die Menschen verbindet, nicht, was sie unterscheidet.“

Es bleibt bewundernswürdig, wie er die einzelnen Figuren herausarbeitete, unter sich differenzierte und zusammenhielt, so daß er zugleich eine einprägsame Gesamtlinie erzielte. Aus den Nöten und dem Kopfzerbrechen überm Komponieren suchte er oft dadurch einen Ausweg, daß er die Figuren aus Karton ausschnitt, und zwar kleiner als auf dem Bild, sie zusammenstellte und verschob. Er schnitt sie aus, weil er mit den Zwischenräumen komponierte. Von den Zwischenräumen hängt es ab, ob und wie die Umrisse der Figuren schwingen.

Man hat ihm nachgerühmt, er habe durch den Parallelismus, die Formwiederholung „im Gegensatz zu einer der Mannigfaltigkeit huldigenden und zur Verstückelung führenden Kunst das Einheitliche dargetan“[1]). Er selbst sagte: „Ich habe den Kontrast aus der Kunst hinausgeworfen.“

Allein — er hatte keine Wahl. Er konnte den Kontrast in der Handlung nicht handhaben. Als er sich an Motive machte,

---

[1]) M. Krebs. Schweiz. Künstler-Lexikon V, 64.

deren Wesen im Stoß und Gegenstoß der Aktion liegt, da entpuppte sich der von ihm und seinen Anhängern gepriesene Vorzug als ein Mangel.

X.

Art und Begabung schienen Hodler förmlich auf ein Feld zu stoßen, wo er unter den Lebenden keinen, unter den Toten wenige seinesgleichen fand: Kampf und Schlacht. Die Vehemenz und Wucht, die er seinen Gestalten einzugeisten vermochte, prädestinierten ihn zum beinahe unübertrefflichen Schlachtenmaler.

In der Tat, er hat Dutzende von Kriegerfiguren geschaffen, die zum Mächtigsten gehören, was auf diesem Gebiet hervorgebracht wurde. Aber an eine eigentliche Schlacht wagte er sich erst Ausgangs des Lebens und starb weg, bevor er die letzte Hand daran gelegt. Es ist die „Murtenschlacht".

Der „Rückzug von Marignano" in der Waffenhalle des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich ist kein Kampf, kein Rückzugsgefecht, sondern ein Marsch. Selbst dieser Darstellung des geschichtlichen Vorgangs suchte Hodler anfänglich auszuweichen durch eine symbolische Szene. Die maßgebende Behörde verweigerte dieser Szene die Billigung. Dadurch nötigte sie Hodler ganz eigentlich zum hervorragendsten schweizerischen Historienbild. Gleichsam als ein Rest der ursprünglichen symbolischen Auffassung steht der von den Genossen getrennte Hellebardenträger rechts da, der verkörperte Entschluß, allfällig nachsetzenden Feinden die Zähne zu weisen, eine der unvergeßlichen echt Hodlerschen Eingebungen. Allein sie ist innerhalb des dargestellten Geschehnisses so gut wie unmöglich, weil sie

den Voraussetzungen der Situation widerspricht. Das Benehmen der Waffengefährten beweist, daß sie einen Angriff zunächst nicht erwarten und daß sie ihn, wenn überhaupt, von hinten erwarten. Der Hellebardier dagegen steht bereit, einen vom Beschauer aus, also gegen die Flanke des Zuges, gerichteten und im gegenwärtigen Augenblick erfolgenden Angriff abzuwehren. Den Genossen könnte dieser Angriff schlechterdings nicht verborgen bleiben. Sie tun indessen nichts dergleichen, auch der Hinterste, Zurückblickende nicht, der mit der Axt ausgerüstete Barhäuptige.

Hodler hat also, auf seine ursprüngliche Idee zurückgreifend, die ihm vorgeschriebene Wirklichkeitsdarstellung, den Zug mit den Verwundeten, mit einer symbolischen Figur verbunden. Denn dieser Einzelne, Verwundete, Blutrünstige versinnbildlicht den ganzen Vorgang, die Entschlossenheit der geschlagen Abziehenden, den äußersten Widerstand zu leisten.

Im Grunde sind die Weichenden überhaupt insgesamt Symbole, der Barhäuptige, der die Axt nachschleppt, der Marschierende, der sie, die Schneide nach oben, wagrecht schultert, der am Zweihänder müde Einherwankende — Symbole, die, der behördlichen Vorschrift gemäß, naturalistisch komponiert wurden, wobei Unstimmigkeiten von vornherein nicht zu vermeiden waren. Trotzdem strömt das Werk nicht nur Kraft und Größe aus, sondern auch stärksten Ausdruck. Hodler meinte: „Diese Männer sind müde und voll Nervosität. Sie keuchen. Aber das kann man nicht malen. Der Kontur, die gespannten Muskeln, die Haltung muß das ausdrücken." Nirgends wohl ist Hodler mehr, selten so sehr Ausdruckskünstler. Ein solches Maß von Ausdruck und Empfindung würde der



Rückzugdeckender Krieger
aus dem Mittelbild der Marignano-Freske.

erste Entwurf, die symbolische Szene, dessen beste Figur Hodler in die schließliche Fassung hinübernahm, auch bei glücklicher Änderung niemals erlaubt haben, davon zu schweigen, wie übel die wenigen, durch keine gemeinsame Handlung verbundenen Krieger auf der breiten Fläche hätten auseinanderfallen müssen.

Bedauern, daß man sich entscheidenden Ortes gegen den ursprünglichen Marignanoentwurf sträubte, heißt sich der Einsicht verschließen, wie sehr man dadurch im Künstler Kräfte entband, die sonst brach gelegen hätten. Symbolische Bilder hat er später noch manche gemalt. Doch ein Historienbild, worin er seine stämmige, männliche Kunst zum Stärksten zusammenfaßte, nur noch einmal.

Ein rechtes Gegenstück zum „Rückzug der Schweizer bei Marignano" bildet der „Auszug der Jenenser Studenten", ein Meisterwerk der Monumentalkunst. Abgesehen von den Marschkolonnen oben bzw. hinten, die geradesogut fehlen könnten, ist die Aufgabe streng symmetrisch gelöst mit vier Pferden und sechs Freiwilligen, von denen zwei in den Hintergrund und hinter die Pferde geschoben sind. Nach dem Tun und Aussehen der Uniformierten ist das Bild durchaus Wirklichkeit: der eine setzt den Fuß in den Steigbügel, um sich aufzuschwingen; der andere huckt sich den Tornister auf; der dritte schlüpft in den Rock, und der vierte schreit den Befehl zum Aufbruch. So wie der Hellebardenträger von Marignano nicht irgendein Schweizer ist, sondern der Schweizer überhaupt bei Marignano, so ist dieser eine Freiwillige eine heroische Vision von unerhörter Wucht, die dem Gedächtnis nicht wieder entschwindet, nicht irgendein Student oder Soldat, sondern der

heldenhafte deutsche Student von 1813 überhaupt, der in den Freiheitskampf aufbricht.

Wirklichkeitsgesättigte Monumentalität, Kraft und Tiefe der Empfindung, Reduktion auf das Einfachste, Ausscheidung alles örtlich und zeitlich Bedingten und Zufälligen bis auf die kleidsamen Uniformen erheben das Werk zum mächtigen Symbol. Hier nämlich ereignet sich der seltene Fall, daß der Schöpfergeist das Wirkliche, das geschichtliche Geschehnis sozusagen ohne weiteres zum Symbolischen stempelt.

XI.

Einen gleich stolzen Wurf wie mit dem Studentenaufbruch hat Hodler auf der Gemarkung der Historie nicht wieder. Namentlich in den Schlachtenbildern blieb er dahinter zurück.

Was man ihm beim „Rückzug von Marignano" verwehrt hatte, das gönnte er sich mit der „Schlacht bei Näfels", wo er freie Hand hatte, da es sich nicht um einen Auftrag handelte: er stellte sie durch eine symbolische Handlung dar. Drei geharnischte und gehelmte Ritter schlagen mit Langschwertern auf zwei völlig ungepanzerte, barhaupte Sennen los, von denen der eine nur mit kleiner Streitaxt, der andere bloß mit einer Keule ausgerüstet ist. Der Kampf einer schlechtbewehrten Minderzahl gegen eine bessergerüstete Übermacht, des einfachen Hirtenvolkes gegen den geharnischten, waffengeübten Ritter, ist in eine äußerst einprägsame Formel auskristallisiert. Aber die Formel ist spielerisch, lediglich eine Vorlage für ein wirksames lebendes Bild. Im Ernstfalle lägen die Hirten in zwei, drei Augenblicken nach Beginn des Kampfes am Boden — und

doch bedeutet das Bild eine Verherrlichung des Sieges der Glarner Sennen und Bauern über die Ritter Österreichs. Hodler folgte hier aus rein formalen Gründen den landläufigen Schützenfestphrasen von der zahlenmäßigen Inferiorität der alten Schweizer und von ihrer unzureichenden Ausrüstung. Allerdings nur hier. Der „Rückzug von Marignano" beweist, daß er, nicht zu reden vom sorgfältigen Studium der Trutz- und Schutzwaffen, der Harnische insbesondere, die kräftigsten und längsten Gesellen als Modelle aufspürte, wovon Fritz Widmann Bezeichnendes zu erzählen weiß.

Fast zwei Jahrzehnte, nachdem er das eine Mittelfeld der Waffenhalle des Schweizerischen Landesmuseums ausgeschmückt, sollte er endlich auch auf dem andern seine Kunst bewähren. Diesmal mit einer richtigen Schlacht, der bei Murten, wo die Eidgenossen den Burgunderherzog Karl den Kühnen entscheidend aufs Haupt schlugen (1476). An der abschließenden Gestaltung hat der Tod den Künstler gehindert, der indessen an Anlage und Grundgedanken schwerlich einschneidend geändert haben würde. Die dekorativ plakatmäßige Lösung ist von genialer Schlagkraft: durch das Querbild — es hat genau Format und Ausmaße des Gegenstücks, des „Rückzugs von Marignano" — strecken sich der ganzen Breite nach ein paar Speerstangen, an denen und zwischen denen die Kämpfer stehen oder sich bewegen. Das Spiel der Wagrechten, nämlich der Langspieße, und der Senkrechten, der grätschbeinig die Waffen führenden Eidgenossen, bedeutet einen äußerst sinnfälligen, originellen Fund, der unter den Hodlerschen Parallelismen dadurch eine besondere Stelle beansprucht, daß er wesentlich auf den Wagrechten beruht. Er predigt handgreiflich, daß einer

am Werke stand, der den herkömmlichen Schlachtenbildern etwas Neues entgegenzustellen wünschte und dieses Ziel auch erreichte. Allein er opferte dem Formalen das Sinngemäße, das Logische, das Mögliche des Vorganges. Die beiden Grätschenden stehen sich gegenüber und zwar so, daß der eine dem Beschauer die Vorderseite, der andere den Rücken zudreht, der eine die Rechte, der andere die Linke als Vorderhand am wagrechten Spieß liegen hat, an dem sie beinahe stehen, wie man an einer Feuerspritze steht. Im Zwischenraum, den diese beiden Spieße zusammen mit einem dritten bilden, schreitet ein Schweizer, mit der Hellebarde hauend, außerhalb dieses Raumes ein anderer mit dem Flamberg auf die Feinde los, die ihrerseits zwischen den Speeren einzubrechen suchen, aber niedergestochen werden, da sie zwar gepanzert, doch nur mit Schwertern bewaffnet sind, die nicht an die Speerträger heranreichen. In welcher Weise die am oberen Bildrand heranstürmende Reiterei irgendwie sinngemäß in die militärische Aktion einzurenken ist, das mag hier nur berührt, nicht erörtert werden.

Hodler mangelt das Gefühl für Aufbau, Gefüge und Wesen einer Schlacht. Sie fesselt ihn nur insoweit, als sie ihm Anlaß bietet, kräftige, leidenschaftlich bewegte Kriegergestalten zu bilden. Er denkt sie nur insoweit durch, als sie ihm ermöglicht, diese Gestalten wirksam in Szene zu setzen. Man braucht bloß einen Blick zu werfen auf die fulminante Federzeichnung des jüngern Holbein, die das Aufeinanderlosfahren zweier Heerhaufen darstellt. Aus jedem Strich sprüht der Mordteufel; Haß und wilde, stürmische Kampfbegierde durchzittern jede Gebärde. Daneben nimmt sich Hodlers Murtenschlacht ungefähr wie ein genial grotesker Faschingsmummenschanz aus.

Sein Parallelismus mußte scheitern, sobald es darum ging, eine Schlacht zu komponieren. Schlacht ist Gewühl und Masse, nicht episodischer Einzelkampf. Aber Hodler beabsichtigte gerade, die Episode zur Schlacht auszuweiten, mit ein paar Parallelfiguren die Kosten zu bestreiten. Das Prinzip war stärker als er, die Form stärker als das Seelische, als die innere Anteilnahme.

XII.

Hodler übernahm die Aufgabe, den Reformationssieg in Hannover bildlich zu verewigen. Es handelt sich um ein Gelöbnis, einen Glaubensschwur, den einer vorspricht, die andern mit erhobenen Händen nachschwören, weshalb Hodler das Bild „Die Einmütigkeit" nannte. Der Vorgang liegt einigermaßen auf gleicher Linie mit dem „Turnerbankett" und dem „Gebet im Kanton Bern". Im „Turnerbankett" hält ein Schwarzgekleideter den Turnern eine Rede, im „Gebet" predigt der Pfarrer der kleinen Gemeinde. Die „Einmütigkeit" jedoch zeigt eine Massenhandlung: alle tun dasselbe, alle schwören. „Turnerbankett" und „Gebet" sind Ausschnitte aus der Wirklichkeit, aus festlicher Wirklichkeit, mit ihrem Milieu wiedergegeben. In der „Einmütigkeit" ist alles Lokale, alles Umweltliche ebenso ausgeschieden wie im „Auszug der Jenaer Studenten". Es ist nicht der Eid in Hannover, es ist der Zusammenschwur Gleichgesinnter und Entschlossener überhaupt. Der Führer steht auf niedrigem Podium genau in der Mitte, die andern ziemlich symmetrisch geordnet zu seiner Linken und Rechten, jede Figur mit einer der Gegenseite ausbalanciert nach Maßgabe

und Bedürfnis des Parallelismus, von dem hier Hodler durchgreifenden Gebrauch macht zu einer großzügigen, gewalttätigen Konstruktion von solcher lineardekorativer Wucht, daß sie dem Beschauer im Traume nachgeht. Staunenswürdig bleiben die Nuancen und Mannigfaltigkeiten innerhalb der starren ornamentalen Form, die verhaltene strömende Bewegung trotz aller Gebundenheit. Reiches und lebhaftes Kolorit mildert und verdeckt einigermaßen die lineare Starre. Denn Hodler wirft sich hier entschieden auf die Farbe, während das Jenabild sozusagen lediglich auf Schwarzweiß gestellt ist. Es bezeugt die Wandlungsfähigkeit des Meisters, seine Gabe der Variante, daß die beiden Schöpfungen, die ihm Deutschland auftrug, fast in allem und jedem Kontrastwerke sind.

Freilich auch die Seelen der beiden Schöpfungen unterscheiden sich von Grund aus. Im Jenabild geht der Geist, die innere Welt, völlig in der großen Form auf. Es gibt schwerlich ein Werk der bildenden Kunst, aus dem gleich gewaltig der Hauch der deutschen Freiheitskriege entgegenschlüge, jener Hauch, den Körner in den Ruf einfing: „Frischauf, mein Volk! Die Flammenzeichen rauchen!" Niemand hingegen würde im Hannoverbild einen Schwur von Reformationsfreunden vermuten; viel eher das Treugelöbnis verwegener Gesellen und Zusammenrottierer. Aus ihren Zügen, soweit man sie überhaupt sieht, spricht eher finstere Kriegsentschlossenheit als Verlangen nach dem Lichte der neuen Heilslehre. Der herkulische Führer selbst steht als ihr richtiges Haupt unter ihnen, ein zum Äußersten bereiter Draufgänger und Haudegen, nicht ein Glaubensmann.

Hodler erlag hier der Gefahr, die den Monumentalisten auf Schritt und Tritt belauert, nämlich: das Monumentale zu ver-

wechseln mit dem Theatralischen. Gleichviel, ob weltlichen oder religiösen Sinnes, der Führer spreizt sich in übersteigerter, forcierter Theaterpose. Hodler ging fehl, weil er zu dem Vorgang kein inneres Verhältnis fand. Er betrachtete und fühlte ihn lediglich als Ausdruck und Ausbruch der Kraft; und danach organisierte er ihn. Er empfand ihn nicht als religiöses Geschehnis, weil ihm seinen okkultistischen Anwandlungen zum Trotz alles Religiöse ziemlich abging. Er empfing das Gesetz nicht vom Vorgang, sondern er zwang dem Vorgang das Gesetz auf, nämlich den Parallelismus, von dessen Dogma er nicht mehr loskam. Der Reiz, die Seele des geschichtlich überlieferten Vorgangs liegt gerade darin, daß einer vor vielen, vor einer Menge steht und diese durch flammende Worte zu sich hinüberzieht. Das läuft dem Parallelismus direkt zuwider, das ist Antiparallelismus. Hodler aber ist mit aller Gewalt auf die parallele Anordnung der Figuren aus; er ließ sich's schweres Kopfzerbrechen kosten, keine Gruppe und keine Einzelfigur zu haben. Die Figuren gehen nicht voneinander. Daher fuhr er, um sie zu sondern, mit ungewöhnlich starker Farbe drein.

Das Ganze ist eine glänzende Arabeske. Aber ein ernster, würdiger, historischer Vorgang ist nicht mit einer Arabeske zu meistern.

Übrigens befreundete sich der unbiegsame Eigenbrötler schwer mit Stoffen, die man ihm zumutete und zuschob. Zwei Jahre mühte er sich an den Figuren für das Treppenhaus der Zürcher Kunstsammlung ab, ohne etwas Erfreuliches zu erzielen. Vielleicht war übrigens infolge der Altersstörungen seine Erfindung seit ungefähr dem sechzigsten Jahr beeinträchtigt.

Es traf seltsam zusammen, daß, während Hodler sich mit

der „Einmütigkeit“ abmühte, Albert Welti noch weit stärker unter einer gleichfalls aufgebürdeten Massenaktion seufzte, der Landsgemeinde für das Bundeshaus in Bern, einer monumentalen Aufgabe, die seine Freunde lieber just in Hodlers Hand gewußt hätten als in seiner.

XIII.

Hodler hat selten Engel, niemals einen Christus gemalt. Aus seinem dreiundzwanzigsten Jahr stammt ein heiliger Sebastian, eine pure Aktstudie, die ebensogut irgendeine andere Bezeichnung tragen könnte.

Er schwang sich über die Erde empor mit den geflügelten schwebenden Frauen im „Auserwählten“. Ein Bild mit einer Schwebenden taufte er „Was die Blumen sagen“; es berührt legendenhaft und erinnert an Puvis de Chavannes. Fast seltsam mutet in seinem Oeuvre ein „Weg der auserwählten Seelen“ an, ein schmaler Pfad, der zwischen Fliederbüschen zum einfachen Kreuz leitet.

Mit den Göttern, Halbgöttern und Heroen, an denen sein Landsmann Böcklin Zeit seines Lebens hing, wußte er nichts anzufangen. In seinen Wäldern haust kein Pan, in seinen Seen und Flüssen plätschern keine Nymphen, über seine Wiesen stampfen keine Kentauren, von seinen Berglehnen schimmern keine Tempel. Fest und starksinnig steht er auf der entgötterten Erde, ein Nachfahr jener alten schweizer Reisläufer, die über hundert Schlachtfelder tobten.

So belanglos es war, mir blieb ein Zusammentreffen aus der Zeit, wo er im Landesmuseum am „Rückzug von Marignano“

malte. Er schritt in seiner grauen rauhhaarigen Pelerine gemütlich daher. „Sie haben keinen Schirm?“ fragte ich; „es kann jeden Augenblick schwer regnen.“ Er schüttelte seinen festen Stock ein wenig, wie wenn er irgendeinem drohte. „Wißt Ihr,“ erwiderte er in seiner Berner Mundart, die den Angeredeten ihrzt, „es begegnet einem leicht etwas Gröberes, als daß es einen anregnet.“

Sein Unmut und Zorn loderten Gegner und Widerstände nicht selten an und tobten ungestüm und ungezügelt gegen vermeintlich oder wirklich Übelgesinnte. Unvermutet konnte er mit einem heidenmäßig austurnieren. Doch verbrauste und versurrte er meistens bald. Denn er war weder Schimpfer noch Streithahn, nur daß er leicht ungerechtfertigterweise Mißwollen witterte, eine begreifliche Sache bei einem Spintisierenden und lange von Not und Verkennung gedrillten Menschen.

So leicht man ihn etwa unwirsch oder zornig sah, so selten oder nie sah man ihn mutlos oder elegisch. Der Mißerfolg warf ihn nicht zu Boden und lähmte seine Schaffenskraft nicht. Trotzdem er langehin hart durchgemußt, bedauernde und anklagende Rückblicke lagen wenig in seiner Art. Im allgemeinen mied er es, von seinem unguten Lebensabschnitt zu reden. Tapferkeit und die von Erfolgen, Plänen und Aufträgen schwellende Gegenwart verboten ihm ein wehmütiges Zurücktauchen ins Vergangene. Immerhin — er äußerte sich wenige Wochen vor dem Ende zu Hans Trog: „Man kann nicht nachessen.“ Er hat nicht wenig gehungert, in jungen Jahren nicht selten im Freien geschlafen.

Er erlebte die Genugtuung, daß dem letzten Drittel seines Daseins Ruhm und Gold in reicher und schließlich in beinahe

märchenhafter Fülle zuströmten. Bis über sein dreißigstes Jahr hinaus hatte er mit der Not zu ringen; als er starb, lief sein Vermögen in die Millionen, die er nicht etwa ererbt oder erspekuliert, sondern ermalt hatte.

Es ist Tatsache, daß der großzügige Mann, der die Philister höhnte und dem Bourgeois gerne am Zeug flickte, auffallend am Gelde hing. Und zwar freute ihn der Besitz als solcher. Er wußte mit dem Reichtum nicht viel anzufangen, sondern verharrte im ganzen bei der hergebrachten Einfachheit. Er blieb z. B. in seinem Atelier, trotzdem es so gesundheitswidrig war, daß ein Bekannter meinte, man sollte ihn polizeilich daraus entfernen. Er schaffte im Überfluß nicht minder emsig als in der Armut. Im Gegenteil, der Gewinn und die Aussicht darauf steigerten seine Arbeitslust noch. Er fertigte mit geringen oder gar keinen Änderungen Kopien von manchem seiner Werke an, namentlich von Landschaften, und schlug sie, da Nachfrage und Preise beständig anschwollen, um gutes Geld los. Erhob ein Käufer Bedenken gegen ein solches Verfahren, so ließ er sich wohl vernehmen: „Ce n'est pas une copie, ça, c'est une chose."

Nicht daß er etwa an sich knauserte oder sich abrackerte. Er langte, wo und wann es ihn gelüstete, am Bankett des Lebens wacker zu, soweit er es neben der Arbeit fertig brachte. Ihr zuliebe verzichtete er von gewisser Zeit an auf den leidenschaftlich geliebten Tabak und schließlich auch auf den übrigens immer mäßig genossenen Wein, um seine Kräfte nicht zu schädigen. Tätig war er bis zuletzt, obgleich ihm die Herzarterienverkalkung schwer zusetzte.

Man erschließt aus seinem Werk, daß die Frauen in seinem

Leben eine nicht geringe Rolle spielten. Er war eine sinnliche, leicht entzündliche Natur und der letzte, daraus ein Hehl zu machen. Soweit die Bildnisse reden, betrachtete er, was auch mit seinen Auslassungen zusammenstimmt, das weibliche Geschlecht nicht eben mit Idealismus. Vertiefte, bedeutende Gesichter hat er von sich aus wenig gemalt. Geschah es im Auftrag, so wischte er leicht feinere Züge weg. Das Geistige kümmerte ihn wenig. Er faßte, wie fast überall, die Aufgabe formal.

Lag ihm ein Kopf, so vermochte er dennoch gelegentlich die Seele wundervoll herauszuholen, wie z. B. im Bildnis mit drei Blumen und den zwischen den leicht geöffneten Lippen sichtbaren Zähnen (Zürcher Kunsthaus).

Allein er war seltsam gemischt und ungeachtet seiner Abenteuer starker Leidenschaft zugänglich. Gewisse Erlebnisse gingen ihm sehr zu Herzen. Einem Schweizer Maler erzählte er, seit zwanzig Jahren habe er in eine Gegend, wo er früher häufig gemalt, keinen Fuß mehr gesetzt, weil ihn dort eine Frau einst sehr gequält. Während des letzten Jahrzehnts ergriff ihn die Flamme für eine andere, die er zu seinem Schmerz hoffnungslos erkranken und hinsiechen sah.

Neben der Erdenlust lebte in ihm Sehnsucht nach Höherem. Er hat, trotzdem sie Porträts sind, unter anderem im „Tag" und in der „Heiligen Stunde" edle Frauenköpfe gemalt, in der „Heiligen Stunde" namentlich den seiner Frau. Diese Frauengestalten und die Köpfe zumal atmen eine gewisse Größe und unsinnliche Kühle. Sie tragen etwas Sublimes und Abstraktes an sich; sie sind edlere Geschöpfe als der Mann ist. Sie haben beinahe etwas Ästhetisches, was Hodler gar nicht eignete.

Das Weib und der Landsknecht — das war im allgemeinen

seine Welt. Er steht da, wie ein robusterer, handfester Halbbruder Nietzsches, dessen Wort: „Das Weib für den Mann, der Mann für den Krieg" auf ihn gemünzt scheint.

Kreuzten Männer von Geist und Wert seinen Weg, so wußte er sie meistens geziemend zu behandeln. Allein er suchte sie nicht; ihn verlangte nicht nach ihrem Verkehr. Nach dem strengen und oft bis zum Rande der Kraft durchgezwungenen Tagewerk wollte er sich gütlich tun und entspannen, wollte sich behagen und gehen lassen im Zirkel der Kunstgenossen und sonstigen Bekannten, wo er plaudern und lachen, seine mitunter ungeberdigen Sprüche zum besten geben und seinem Humor die Zügel gönnen durfte. Manche Stunde erhellte er sich und andern mit Musik. Er war nämlich ein perfekter und leidenschaftlicher Handorgeler, der seinem Freunde Max Buri für ein ihm besonders züsagendes Instrument ohne weiteres ein Bild schenkte.

Übrigens war er im Verkehr wenig heikel und hat Mitläufer, über deren durchsichtige Fragwürdigkeit er eigentlich sehr wohl im klaren sein mußte, nicht abgeschüttelt, offenbar, weil sie ihm zu einer Art Gewohnheit geworden waren. In dieser Unempfindlichkeit, die ihn so sehr abhebt von seinen Landsleuten Jeremias Gotthelf, Gottfried Keller, C. F. Meyer und Arnold Böcklin schlug vermutlich weniger seine Herkunft durch als eine Anlage, die seine Männerporträts hinreichend verdeutlichten: wie seine Frauenbildnisse, verzichten auch sie auf das Tiefere und Feinere.

Seine Freunde rühmten ihm Anhänglichkeit nach, ein verträglich gemütliches Wesen und die Lust zu freudiger Anerkennung ihrer Leistungen.

XIV.

Die Landschaften Hodlers bekunden seine mannhafte, feste Seele, den gesunden, ruhigen Hauch seiner Empfindung, das kraftvoll sichere Fußen auf dieser Erde, den heiter gelassenen und dankbaren Blick in die Umwelt. Er bevorzugt das Hochgebirge, die Vorberge und ihre Seen, den Thuner und Genfer besonders, auch die Bergbäche, doch ohne die beliebten Kaskaden und Staubstürze. Das Waldinnere meidet er, gewinnt dem Wald überhaupt wenig ab. Er schiebt ihn zurück, bis er ihn als eine Fläche und einen Ton dekorativ packen kann.

Zu Hunderten hat er einzelne Bergstöcke porträtiert, sehr oft — wobei er so gut wie immer dem Nadelholz das Laub vorzieht — einzelne Bäume oder einfache Baumgruppen. Also verrät sich seine Anlage für die Einzelfigur auch im Verhalten zu Baum und Berg.

Er wählt Ausschnitte der Erdoberfläche, an denen der Mensch wenig oder gar nichts verändert hat, oder er läßt diese Veränderungen weg, so vor allem die Wohnstätten. Nur die Wege berücksichtigt er, denen ja schon an und für sich zuweilen ein Geländereiz anhaftet.

Überschlägt man seine Monumentalgewalt, den herrischen Rechengeist und das zuweilen geradezu zudringliche Vorwalten des Konstruktiven, so sieht man sich zu der Frage gedrängt, warum er, bei seiner überreichen landschaftlichen Produktion, die Architektur meidet. Der Grund wird sein, daß die Architektur schon etwas Geformtes ist, das der Bildnerwille des Malers nicht ummodeln, nicht mit seinem Geiste füllen kann. Hodlers konstruktives Bedürfnis fand nur Genügen am menschlichen

Körper, den er nach Belieben zu stellen und wenden und mit den Energien verhaltener oder losbrechender Bewegung zu laden vermochte. Auch fehlte ihm der Sinn für den Reiz, der aus der Bindung von Landschaft und Wohnstätte erwächst. Er hat so recht im Gegensatz zu Böcklin, der lebenslang einem nach seinen Plänen ausgestatteten und mit Gartenumschwung umfriedeten Hause nachträumte, offenbar niemals ans Bauen gedacht, auch dann nicht, als es ihm die Mittel erlaubt hätten. Bauen hätte mit allem, was drum und dran hängt, lediglich seine schöpferische Unrast gestört und getrübt.

Früh versagt Hodler seinen Landschaften die Staffage. Sie sollen wirken wie ein Stück aus der Hand der Natur selber. Sie haben etwas auf sich Beruhendes, in sich Geschlossenes, etwas Kühles, fast Nüchternes. Sie sind gesehen mit den Augen eines primitiven Epikers. Hier ist die Natur ein Reich für sich. Sie ist dem Menschen kein Trost, keine Zuflucht. Es webt und wittert um sie kein Traum, keine Sehnsucht. Keine Lichtspiele (oder doch seltene), kein Helldunkel gießen ihre Zauber über sie aus. Kein Hauch von dem, was Goethe in sie hineinsang und hineinsann, nichts von dem, was ein Eichendorff aus ihr erlauschte, nichts vom Gefühl Gottfried Kellers: „Doch immer bin ich Kind geblieben, wenn ich zu dir ins Freie kam."

Trotzdem — die energische Organisation der Vorwürfe, die meisterliche Faktur, der souveräne Wille, der sich auch im belanglosesten Motiv durchsetzt, der Widerschein des selbständigen, eigenartigen Geistes, der auf seinem Isolierschemel fremden Geist von sich ferne hält, sichern manchen dieser Schöpfungen einen hohen Rang.

Wie der Figurenmaler, so durchlief auch der Landschafter

Hodler eine frappante, zielsichere und folgerichtige Entwicklung, die erst mit seinem Lebensende ihren Abschluß fand. Von Menn empfing er Lehre und Rüstzeug, den Gegenstand zu meistern, d. h. zurechtzurücken, zu vereinfachen, kubisch zu gliedern und durchzuformen: Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund, sowie Aktion und Gegenaktion der Wagrechten und Senkrechten. Schon zu seinen Lehrzeiten waren die von Poussin und Claude Lorrain angewandten Leitlinien und Strukturen zugunsten der *Fontainebleauer* paysage intime aufgegeben.

Von Menn übernahm Hodler auch die Einstellung auf die Farbe. Aus seiner Madrider Zeit stammen Landschaften, die ihn verblüffend deutlich als Gefolgsmann Corots proklamieren, der ja so sehr auf Menn gewirkt hat. Früh begann er, während er im großen ganzen Corots vaporöse Töne beibehielt, Einzelheiten, z. B. das Laub, zeichnerisch zu behandeln, was sich in dem Maße steigerte, als die Linie bei ihm auf Unkosten der Farbe zur Herrschaft gelangte. Dann fing er an, namentlich in den Genferseelandschaften, zu rhythmisieren, indem er die Uferkurven ausspielte und auspendelte gegen die Linie der Berge und Wolken, so daß ungefähr seit 1900 eine fühlbar ornamentale Haltung zutage trat, die ihn natürlich in der Wahl der Motive beengte. Annähernd ein halbes Dutzend Jahre vor seinem Tode streifte er diese Fessel ab und gab sich die frühere Freiheit zurück.

Unbestritten hat er die Mehrzahl der jüngern Schweizer Landschafter vorübergehend zur Heerfolge gezwungen — ob just zu ihrem und zum Heil der Kunst, das steht auf einem andern Blatte. Er hat die Landschaft arm gemacht, weil er ihr Stimmung und Lichtreiz raubte und durch seine rhythmi-

sierenden Grillen ihren natürlichen Wuchs einschnürte. Da die Nachahmer mit dem, womit er wenigstens einigermaßen Ersatz bot, mit seinem eminenten Können und seiner markigen Persönlichkeit nicht aufzuwarten vermochten, so kam außer einem gewissen dekorativen Wesen nicht viel heraus, zumal die meisten, nach Art der Nachläufer, da anfingen, wo er aufgehört hatte.

Es ist fraglich, ob ein ausgesprochener Monumentalist den höchsten Stand der Landschaftsmalerei erreicht. Seine Mittel wie seine Bedürfnisse scheinen es zu verbieten. Einige wenige unter Hodlers Schöpfungen mögen sich ihm nähern, so ein stimmungsstarker „Herbst" im Neuenburger Museum. Einmal aber hat er den grünsten Kranz errungen und zwar mit der „Lawine" in der öffentlichen Sammlung zu Solothurn, wovon eine Variante im Zürcher Kunsthaus hängt. Hier ist alles gleich groß und vollkommen: der Vorwurf selbst, nämlich die gewaltigen, aus dem wagrechten Grund lotrecht aufsteigenden und vom Himmel sich abhebenden Felswände; der durch den Schnee sich durchfressende Bach als lebendiger Kontrast zu der ruhigen Schneefläche; die breite, meisterliche Modellierung der beschneiten Halde; der wundervolle Farbenakkord, nämlich das Hellblau der Luft mit dem Tiefblau des Baches und den bläulichen Schneeschatten, das Gelb der Wände, das Rotbraun der verdorrten Bäume und das Weiß des Schnees. Dazu gesellt sich die Größe der Auffassung, die Macht und Weite des elementaren Gefühls. Die Tugenden des Motivs, das Schweizermaler schon Menschenalter vor Hodler aufgespürt, vereinen sich hier mit dem außerordentlichen Geist und Können Hodlers, eine Landschaft von ursprünglicher Wucht und monumentalem Schnitt und zugleich von einer Wirklichkeitstreue im Motiv

hervorzubringen, daß in dieser Form vielleicht kaum eine ebenbürtige in der deutschen Malerei zu finden ist.

Sie nimmt sich unter seinen Landschaften aus wie die „Nacht" unter seinem Figurenwerk. Das Eigenste, das Unsagbare, das Tiefste dieses Geistes hat hier Gestalt gewonnen und tritt uns aus den Schleiern unverhüllt und überwältigend entgegen wie sonst kaum wieder.

XV.

Zehn volle Jahre soll Hodler die „Lawine" im Atelier gehütet haben. Er fühlte, daß ihre Zeit noch nicht gekommen sei, und fürchtete den tolpatschigen Unverstand der Laien, noch mehr die Scheuleder und das Übelwollen der Kritik. Kaum ausgestellt, wurde sie 1897 in Basel von der Eidgenossenschaft erworben. Hodler war inzwischen zum bekanntesten Schweizermaler neben Böcklin aufgerückt; das Ausland hatte ihn ausgezeichnet, und seine vielumstrittenen Entwürfe für die Waffenhalle des Landesmuseums hatten obgesiegt. Gerade der Widerstand des mit der Kunstgelehrsamkeit verbündeten zopfigen Antiquarendünkels schlugen ihm zum Heil aus, weil er ihn vor die Augen und in den Mund von Tausenden brachte.

Zwanzig Jahre später, im Sommer 1917, stellte das Zürcher Kunsthaus sein Lebenswerk zur Schau. Seine Schöpfungen belegten den hintersten Winkel des geräumigen Baus mit Beschlag. Und doch fehlte, der überquellenden Fülle zum Trotz, noch so manches, z. B. alles, was den Weg ins Ausland gefunden. Kaum ein zweiter Künstler wird ein solches Stelldichein seiner Werke erlebt haben. Die Kritik verstummte, die

Bewunderung allein behielt das Wort vor der zwingenden Größe und ihrem Reichtum.

Verschiedenes traf mit Hodlers einzigartigen Vorzügen zusammen, ihm die mächtige Wirkung zu schaffen.

Sein Zeitalter verlangte aus dem Wirklichen, aus dem bloßen Realismus heraus. Es suchte neuen Gehalt, eine neue Religion, zeitlose Symbole und strenge gebundene Form — in der bildenden Kunst wie in der Poesie. Diese Sehnsucht erfüllten Cezanne, van Gogh und Hodler, die alle drei die bloße Abschrift der Natur aufgaben und Gefühlsabstrakta fanden.

Alle drei drangen verhältnismäßig langsam durch. Die Welt folgt demjenigen leicht, der aus der Höhe zur Erde niedersteigt. Denn sie versteht ihn. Aber dem Flug in die Lüfte vermögen zunächst immer nur wenige zu folgen.

Eine Epoche, die keinen Stil besitzt oder doch nur ein paar Halb- und Viertelstile nebeneinander, wird einem großkalibrigen Monumentalisten, wenn sie ihn nicht von vornherein rundweg ablehnt, kaltsinnig und verständnislos begegnen. Das erlebten Feuerbach und Marées, die doch konzilianter und wärmer ansprechen als Hodler, dessen dezidiert männliches, ja herbes Wesen den befremdet, den es nicht auf der Stelle überwältigt. Sodann war man in dem Augenblick, wo man eben endlich angefangen hatte, sich in Böcklins Märchenland und Farbenmagie heimisch zu machen, nicht auf einen Graphiker strengster Observanz eingerichtet, der, wenn nicht farblos, so doch neben Böcklin an Farbe arm und kühl anmutete.

Auch tat es seinem Aufkommen Eintrag, daß seine Ausbildung und sein Leben sich in der schweizerischen Heimat ab-

spann und daß er, kurze Pariser Aufenthalte abgerechnet, niemals in einem größern Kunstzentrum sich aufhielt, wo er nicht nur an Fachgenossen, sondern an Kenner geraten wäre, an denen in der kleinen Schweiz eben kein Überfluß herrschte. Daß in Genf sittliche Bedenken sich gegen die Ausstellung der „Nacht" sträubten, wird keinen verwundern, der sich vergegenwärtigt, wie sehr gewisse Pariser Kreise Ärgernis nahmen an Manets Nuditäten.

Man mag freilich erwägen, ob just Paris für Hodler der geeignete Boden gewesen wäre. Zwar Puvis de Chavannes bewunderte die „Nacht". Aber schon mit dem „Rückzug von Marignano" gingen die Franzosen nicht mehr mit, was sie durch die üble Art dokumentierten, wie sie den Karton in einer Ausstellung aufhingen. Hodlers Reich war nicht ihr Reich und wurde es immer weniger, je mehr er eigene Wege beschritt. Sein Ruhm ist in der Schweiz und in deutschen Landen aufgegrünt.

Vermutlich tat er wohl daran, sich in Genf anzusiedeln. Die Lebensführung in der Stadt Calvins ist freier als in den übrigen Schweizer Städten, die überdies vom Leman aus in mäßiger Fahrt zu erreichen sind. Und die Genfer Landschaft bezauberte ihn stets von neuem.

XVI.

Indem Hodler ungefähr in der Lebensmitte die wirkliche Welt hinter sich ließ und sich einer imaginären zuwandte, vollzog er eine Schwenkung, die sich von langer Hand und langsam vorbereitet hatte. Diese Schwenkung wurde verzögert, trotzdem Menn mit seinem Streben nach Vereinfachung

Genève le 27. Nov. 1898.

Cher Monsieur

Hier en rentrant à Genève après une absence d'une semaine à Bâle et à Berne, j'ai trouvé votre lettre; mais naturellement j'avais déjà lu votre article le jour où il a paru dans la Gazette de Zürich. Je dois dire qu'il m'a fait extrêmement plaisir au milieu surtout de cette broussaille de critiques crapuleuses et je tiens à vous remercier très chaleureusement de votre bel article ainsi que

que de tous les efforts que
vous avez faits pour
moi.
La décision du Conseil fédéral
ne sera prise que vendredi,
mais auparavant la
Commission fédérale des Beaux-Arts
se réunira mercredi pour
s'expliquer.
Si j'obtiens ce travail
vous y aurez contribué
pour votre bonne part,
mais comme quel en soit

je vous en suis plus moins
reconnaissant.

Veuillez agréer, cher
Monsieur, l'expression de
mes meilleurs sentiments

votre dévoué
F. Hodler

Grande Rue 35 Genève



und nach dem Typischen den Weg geebnet, weil Hodler seine innern Figuren und Gesichte nur mit Hilfe einer ungewöhnlich durchgebildeten Wirklichkeitswiedergabe ans Licht zu heben vermochte. Eine lediglich im eigenen Busen lebende Bilderwelt durch Gestalten verkörpern, die Millimeter für Millimeter mittels des Netzes gezeichnet sind, das bedeutet harte Arbeit, einen mühevollen Ausgleich schwieriger Gegensätze. Michelangelo nahm, so sehr er sie individualisierte, die ausgeschriebene Schönheitslinie der Renaissance auf; Dürer mischte das Wirkliche mit dem von den Italienern geschaffenen Idealstil; Ingres raffaelisierte den Kontur, und bei Hans von Marées entdeckt man im Hintergrund allenthalben Tizian.

Nun lagen allerdings bei Hodler die Dinge so, daß er in der Regel nicht die irdische Hülle suchte für einen Bildgedanken, sondern daß ihm dieser aus irgendeinem Stück Irdischem aufblitzte, wie namentlich aus Einzelfiguren erhellt, aus denen die „Enttäuschten Seelen" und die „Lebensmüden" erwuchsen. Seine schöpferische Phantasie entzündete sich förmlich am Modell. Das erklärt seine Harmonie zwischen Form und Idee.

Haltung und Gebärde schon des „Studenten" drängen über die Realität hinaus. Er sollte und möchte mehr sein als nur ein Selbstporträt. Namentlich um die gewöhnliche Kleidung will Hodler früh herumkommen, wie „Turnerbankett" und „Schwingerumzug" erhärten. Kein Wunder, zog es ihn zu dem kleidsamen und farbigen Kriegsgewand des sechzehnten Jahrhunderts. Und für die Frauengestalten, wenn er absah von der Nacktheit, ersann er ein enganliegendes, häufig ärmelloses und halsfreies Kleid mit einer Längsmittelfalte.

Im Jahr 1887 (?) faßte er noch ein Stück Wirklichkeit in

einem siebenfigurigen Bild. Es heißt „Das neue Rütli“ und bietet einen Ausschnitt aus einem Schützenfest. Es erweckt, vermutlich ganz gegen den Willen des Schöpfers, beinahe den Eindruck einer Satire. Hier fühlt man, daß ihm die Tracht unserer Tage widerstrebte. Er gab, außer bei Studien und Bildnissen natürlich, den modernen Röcken, Hosen und Hüten den Abschied.

Im Verkehr mit seinesgleichen huldigte er häufig ungebundener, hemdärmeliger Lustigkeit. Davon ist in seinem Werk kein Hauch zu spüren. Humor verträgt sich wohl in der Dichtung mit Monumentalität — gerade Hodlers Landsmann Niklaus Manuel bietet in „Krankheit und Tod der Messe“ ein erlesenes Beispiel dieser seltsamen Mischung —, nicht jedoch in Bild und Skulptur.

Hodlers Geist fährt in die Tiefe und strebt dem Großen und Ernsten zu. Der treffliche Luzerner Landschafter Robert Zünd fand schon im Sommer 1892 das richtige Maß: „Die Hodlerschen Bilder“, schrieb er seinem Freunde Rudolf Koller, „sind ein Stück Dante und weit mehr, als die Welt sieht.“

Hodler flüchtete ins Reich der Symbole und ewigen Normen, weil seine Kunst die Menschen und ihr Tun, die er ohne Idealismus ansieht, nicht mit Liebe zu umfassen, nicht zu vergolden vermag. Obgleich dermaßen auf die Wirklichkeit angewiesen, daß er ohne Modell nichts zustande brachte, war er doch ein Idealist und zielte aufs Abstrakte. Die Wirklichkeit ist sein Mittel, das Symbol sein Zweck.

Er ist, wie er auf Schritt und Tritt im Leben war, echt und wahr, ohne Pose, ohne den Gedanken, selbst ohne die Fähigkeit einer ihm und seiner Kunst zuwiderlaufenden Konzession. Ob-

gleich schon früh ein Meister und ungewöhnlicher Könner, mied er alles Bravourmäßige, Virtuosenhafte und Spielerische, ging auch niemals einer Schwierigkeit, wenn sie ihm zur Lösung zu gehören schien, aus dem Wege. Allerdings liegen gefährliche Verkürzungen und dergleichen nicht im Wurfe seiner Konzeptionen, schon weil er den Raum völlig als Fläche behandelte.

Sein Farbenauftrag ist dünn, seine Konturen sind bestimmt. „Dünne Farben und feste Umrisse, das hält am längsten", lautete seine Ansicht. Er beharrte bei der Leinwand als Malgrund und bei Öl. Seiner Natur mochte Tempera mit ihren Schwankungen und erforderlichen Umrechnungen für gewöhnlich widerstreben. Aber versucht hat er sich darin; „Näfels" und „Was die Blumen sagen" sind Tempera; „Tell" ist Caseïn.

Er hat die Ölfarbe niemals gefirnißt und keine Bindemittel gebraucht, höchstens mit Petrol verdünnt. Er wollte das Aussehen der Bilder matt haben.

Diesem selbstgegebenen Gesetz unterwarf sich der Freskant Hodler nicht. Er überging den „Rückzug von Marignano" im Landesmuseum mit Ölfarbe, was, wie gegenwärtig schon ersichtlich, die Dauer des Werkes beeinträchtigt. Mangelnde Erfahrung und die fehlende heimische Tradition der Freskotechnik trafen hier bestimmend zusammen. Böcklin, der freilich noch weniger Tradition vorfand, besaß im Treppenhaus des Basler Museums den Vorteil, vor mehr als eine Wand gestellt zu sein: in dem Bilde der von Tritonen auf einer Muschel emporgehobenen Venus gewann er die Bindung von Monumentalität, leichtem, flüssigem Vortrag und maßvoller Farbe.

XVII.

Hodler ist immer charakteristisch, niemals trivial, niemals häßlich, selten lieblich, selten warm. Selbst das Bildnis seiner Frau mit dem Kind atmet kühle Sachlichkeit und den formalen Machtwillen des Konstrukteurs: die Komposition ist in eine aufrechte Ellipse gefügt. Ebenso ist es fühlbar, wohl allzu fühlbar, daß die Köpfe und Füße der „Heiligen Stunde" in der Peripherie einer Ellipse ruhen.

Der Gedanke meldet sich, was für einen Einschlag und Zuschuß der fromme Sinn abgelaufener Jahrhunderte, der Hauch einer vornehmen Zeit seinem Geist geboten hätte.

Eine Welt und Kraft für sich, sticht er von allen andern ab. Sein kleinstes Werk ist eigentlich von muraler Gesinnung, weil es die Empfindung eines monumentalen Freskanten ausdrückt. Seine Sachen dulden keine Staffeleibilder neben sich.

Böcklin, Hodler und Welti haben sich von ihrer Zeit und deren Erscheinungsformen abgewandt und das Allgemeingültige in Märchen und Symbolen zu fassen gesucht. Unter ihnen besitzt Hodler die spezielle Alemannengabe der Charakteristik am meisten. Er steigert die lineare Formulierung unerhört. Allein er hat sich schließlich über die Rasse erhoben und während des letzten Lebensjahrzehntes sich dem Abstrakten zugewandt. Und doch ist der „Schwingerumzug" vielleicht das Schweizerischste, was es in der guten Kunst gibt.

Das mit der Zeit sich steigernde Bedürfnis, seine Figuren in sublimen Höhen anzusiedeln, beeinträchtigte in keiner Weise seinen Erdensinn, seinen Heimatsinn. Er war und blieb der ausgeprägte, seiner Stammeszugehörigkeit frohe Berner, so

sehr er am Leman in französische Art und französische Sprache sich eingewöhnt hat.

Zwei Drittel seines Daseins hat er in Genf verbracht. Aber die Stadt Calvins hat nur verhältnismäßig wenige seiner Bilder erworben, während annähernd ein Vierteltausend nach Zürich gelangte, ins Kunsthaus allein ein wohlgezähltes Hundert. Gleich nach seinem Tode betonten welschschweizerische Blätter, im Grunde sei er dem romanischen Geiste fremdartig und unvertraut.

Er wußte: sein Name war in der Schweiz und in Deutschland erwachsen, und die Franzosen fanden sich nicht in ihn. Noch in seinen Leiden beschäftigte ihn die Frage, was Deutschland zu seinen neuen Bildern sagen werde.

Er hatte freilich, von Zeitungsbrandreden verhetzt, im Künstlerzorn einen Protest gegen die vermeintliche Beschießung der Rheimser Kathedrale durch die Deutschen unterschrieben. Nachdem er in die Dinge einigermaßen hineingesehen, erkärte er, niemals wieder in seinem Leben seine Unterschrift unter irgendeine Kundgebung zu setzen.

Die Jenaer Studenten taten wohl daran, als sie im Sommer 1919 den Verschlag von dem mächtigen Bilde in ihrer Universität wegbrachen.

I. Nachtrag.

Der Hodlersche Entwurf im Helmhaus*).

Bei dem Streit über Hodlers Entwurf und über den Preis, den ihm die Kunstkommission einstimmig zusprach, zeigt sich eine Erscheinung, die bei einem zur Kunst nur wenig erzogenen Publikum häufig und erklärlich ist: Lob und Tadel greifen, sobald die gewohnte Gleichgültigkeit einmal abgeschüttelt wird, sofort zu den höchsten Ausdrücken. Um sich davon zu überzeugen, brauchen die Leser der „Neuen Zürcher Zeitung" nicht weit zu gehen.

Es wurde von einer Seite, die sich mit Hodlers Entwurf nicht befreunden kann, darauf hingewiesen, daß die weitaus große Mehrzahl des Publikums eine ganz ähnliche Stellung einnehme, und im Hintergrund ließ sich schon der volkstümliche Unwille mit seinen tausend Köpfen vernehmen. Man tut nicht gut, immer wieder das allgemeine Urteil als oberste Instanz anzurufen. Denn dadurch wird eine ruhige Erwägung für und wider von vornherein vom Platz gedrückt, und an die Stelle sachlicher Erörterung tritt ein zwar mitunter lebhaftes, aber nicht im gleichen Grade klares Gefühl. Der naheliegende Hinweis auf Böcklin und wie es ihm bei einem allfälligen Volksgericht ergehen würde, wurde uns bereits von einem Einsender der „Neuen Zürcher Zeitung" vorweggenommen, und wir erinnern daher an ein Gegenstück auf literarischem Gebiet, wo, wie jetzt wieder, die patriotischen Momente stark in den Vorder-

*) Neue Zürcher Zeitung, 17. Feb. 1897.

grund traten. Wir meinen den „Jürg Jenatsch“ von Richard Voß; nach dem Urteil der großen Mehrzahl, z. B. in Zürich und Bern, war das Stück ein großes dramatisches Werk und man tat nicht wohl zu widersprechen. Es vergingen keine drei Jahre, so war sein Stern, selbst im entlegensten Dorf, erloschen, und seine Lobredner verhielten sich still, wie über einem Unrecht ertappt.

Indessen begreifen wir den Widerstand gegen den Hodlerschen Entwurf, und es hat entschieden seine guten Gründe, daß dieser Widerstand durch keine Argumente und durch keine persönliche Begeisterung einzelner zurückgedrängt, geschweige denn besiegt werden kann.

Es ist für uns keine Frage, daß Hodler seine Mitbewerber gewaltig überragt und daß der Preis nur ihm gehörte. Er ist ein eminenter Könner, und vor allem, wie schon von anderer Seite hervorgehoben wurde, seine ganze Auffassung und Behandlung ist, was hier als das einzig Richtige erscheint, monumental, während die andern entweder Genrebilder oder gemaltes Theater bieten. Sein in der vorgeschriebenen Größe ausgeführter Kämpfer mit dem Flamberg wirkt so gewaltig, daß er den Bewunderer, wie den Abgeneigten in den Traum hinein verfolgen kann.

Wir wollen uns hier nicht auf die Erörterung des Begriffes „monumental“ einlassen, wiewohl es vielleicht nicht so ganz überflüssig wäre. Wir erinnern bloß an den aufschlußreichen Ausspruch Feuerbachs, daß die kleinste Zeichnung Michelangelos monumental sei, während die meisten großen pompösen Bilder der Modernen nur dekorativ seien. Die Frage, die hier in Betracht kommt, geht unserer Meinung nach dahin: wie viel

Realismus verträgt sich mit dem Monumentalen? Und unsere Antwort lautet: nicht so viel, als Hodler ihm zugemutet hat. Der über und über mit Blut beronnene Streiter wirkt abstoßend, um nicht zu reden von dem Bannerträger, dem offenbar eine Stückkugel die Beine über dem Knie weggerissen hat, ganz abgesehen davon, daß ein Mensch in dieser Situation sich nicht mehr mit beiden Händen aufstützen und dabei noch eine Fahne halten kann. So grausig der Krieg ist, es war hier nicht angebracht, in dieser übertriebenen Weise das Grausige zu betonen und zwar auch aus dem Grunde nicht, weil nur ganz wenige Figuren zur Darstellung kommen; wären ihrer ein halbes Hundert, dann möchten der Blutberonnene und der Beinlose ihren Platz haben. In den Kämpfen jener Zeit haben zwei schweizerische Maler mitgefochten und manche Szene aus ihnen dargestellt: Niklaus Manuel und Urs Graf. Der letztere war offenbar ein wilder und unbändiger Geselle, den die zügellose, überall vom Tode belauerte Romantik der Reisläuferei immer wieder aus der Werkstatt unter die Fahne lockte. Aber solche Gräßlichkeiten, die er doch in der Nähe besah und miterlebte, malte er nicht. Und wenn er es getan hätte, so geschah es nicht für ein Monumentalbild.

Wir haben auch Einwendungen zu machen gegen die Behandlung des Motivs überhaupt. Der Rückzug der Schweizer bei Marignano ist eine großartige geschichtliche Begebenheit und ein großartiger malerischer Vorwurf zugleich. Ein Heer, das nach furchtbaren Kämpfen und Entbehrungen mit der Beute und allen Verwundeten den Platz so geschlossen räumt, daß der Feind eine Verfolgung nicht wagt, bietet ein gewaltiges Bild. Unseres Erachtens kann das Motiv nur durch eine geschlossene

Gruppe, also durch die letzten Mannen der Nachhut zur Darstellung gebracht werden. Denn nur in dem Zusammenschluß der Abziehenden und jeden Augenblick zum Kampf Bereiten liegt das Ausschlaggebende und die Seele des malerischen Gegenstandes. Hodler tat nicht gut daran, daß er, um den monumentalen Charakter und den Umriß der einzelnen Personen besser herauszubringen, die Lösung des Motivs in ein halbes Dutzend Streiter verlegte, die, in der Flanke des abmarschierenden Heeres und von diesem vielleicht nur hundert Meter entfernt, sich gegen den Feind noch zur Wehr setzen. Das ist nicht der Rückzug von Marignano, sondern das ist irgend ein Trüpplein von Nachzüglern, das den Anschluß an die Seinigen nicht rechtzeitig finden konnte.

Selbst wenn man gegen diese Auffassung Hodlers, die eine viel zu äußerliche ist, nichts einwenden wollte, so muß man es doch des entschiedensten gegen die Art und Weise, wie die einzelnen Personen sich nun in diesem Kampfe darstellen. Zwar der rüde Geselle mit dem Flamberg ist sicherlich des größten Lobes würdig. Er steht vollständig in der Situation und geht vollkommen in ihr auf; wie er, etwas seitwärts blickend, die Bewegung des (für den Zuschauer nicht sichtbaren) Feindes beobachtet, um im gegebenen Moment hauend auszulangen, das ist ganz vortrefflich. Nach unserem Dafürhalten wiegt diese eine Figur die ganze Sammlung von Entwürfen auf. Aber was soll man nun mit dem Kämpfer zu seiner Rechten machen? In der ausgestreckten rechten Hand stemmt er die Hellebarde auf den Boden, in der Linken hält er ein kleines Banner, das er offenbar einem verwundeten Genossen abgenommen hat, der, eben von einem andern auf die Schulter geladen, davon

getragen wird. Die Situation ist nicht völlig klar, wenigstens nicht auf den ersten Blick, und das sollte sie doch bei einem Kampfbild von nur wenigen Personen sein. Die beiden übrigen Kämpfer aber sind belanglos und ohne Charakteristik, gehören auch gar nicht zu der Gruppe.

Kurz, es fehlt die Vertiefung in den Gegenstand, es fehlt die Verinnerlichung. Wir hoffen, daß dieser Entwurf nicht an die Wand des Landesmuseums kommt. Aber wir hoffen freilich, daß es kein anderer ist, als Hodler, der jene Wand zu bemalen hat, natürlich mit einer Arbeit, die dem Gegenstand und einer tiefern Auffassung Rechnung trägt. Er nur kann unseres Erachtens in Betracht kommen, weil er an Technik und Kraft seine Konkurrenten bei weitem überragt und weil er vor allem der einzige ist, der einen Gegenstand monumental zu fassen weiß.

In dieser Beziehung dürfte ihm keiner der heutigen Schweizer Maler gewachsen sein, selbst Stückelberg nicht, dessen Fresken in der Tellskapelle, so schön sie sind, das Monumentale mit dem Idyllischen mischen und vielleicht nicht überall genügende Individualisierung aufweisen. Konrad Grobs bekanntes Bild der Schlacht von Sempach ist zwar kräftig, in Einzelheiten vorzüglich, aber durchaus nicht monumental, auch Burnands „Flucht Karls des Kühnen" ist trotz der bedeutenden Flächenausdehnung mehr dekorativ als monumental. Maler mit wirklich monumentaler Auffassung sind überhaupt sehr selten, namentlich solche mit monumentaler Auffassung des Historischen. Die Schweiz besaß unseres Wissens nur einen, der wenigstens seiner Anlage nach einen hohen Rang verdiente: das war Ludwig Vogel. Unter seinen Schöpfungen scheint mir das Bild, das die den gefallenen Winkelried betrauernden Eidgenossen darstellt, der

reinste Spiegel seines Geistes zu sein; ich kann es nie betrachten, selbst nicht in irgendeiner kleinen Reproduktion, ohne davon ergriffen zu werden, und doch, wie sehr fehlt ihm all das, was wir heute von einem Historienbild verlangen: Gewandung, Rüstung, Waffen sind historisch unrichtig, die Farbe — ich habe das Original, das, soviel ich weiß, nur in Aquarell ausgeführt ist, nicht gesehen — wird so viel resp. so wenig wert sein, wie sie bei Vogel und Zeitgenossen in der Regel war. Aber die Zeichnung ist trefflich, die Gruppierung, der Zusammenschluß der Figuren, die Anteilnahme eines jeden an dem, was alle bewegt, die Charakterisierung und Kontrastierung des Einzelnen sind meisterhaft; und es weht aus dem Ganzen ein gewisser Hauch der Größe, der durch das Fremdartige der für uns völlig veralteten Kunstübung nicht verdeckt werden kann. Wenn wir dieses Bild neben Hodlers Entwurf stellen, dann sieht man allerdings, was Hodler kann, zugleich aber auch wird man gewahr, was ihm fehlt, wenigstens in diesem Entwurf fehlt.

Wir rufen noch die Werke eines andern an, um uns so deutlich als möglich zu machen. Wir meinen C. F. Meyer. Er ist der einzige schweizerische Schriftsteller, der historische Stoffe wirklich monumental zu behandeln weiß. Sein „Jürg Jenatsch“ ist und bleibt das Muster einer solchen Behandlung, wo der große monumentale Zug und der Realismus sich aufs glücklichste vereinen. Meyer wußte sehr wohl, als er seine Bündner Geschichte abschloß, wie weit sein poetischer Jenatsch sich von dem historischen unterscheidet. Er vergaß nie, daß die Kunst bei aller Wahrheit eine gewisse Größe besitzen muß, daß unsere Heldenzeit im Monumentalwerk bei allen Zufälligkeiten und

über alle Zufälligkeiten hinweg jenen Geist atmen muß, den er in sein unvergleichliches Sempacherlied gelegt hat, wo es heißt:

Treu und gewaltig war die Heldenzeit!

Adolf Frey.

II. Nachtrag.

Zur Hodlerfrage*).

Der Chronist erzählt, wie sich die Florentiner eines Tages in festlichem Zuge vor das Haus ihres großen Malers begaben — es war wohl Giotto —, um sein neuestes Bild, das die heilige Jungfrau darstellte, gebührend abzuholen und nach der Kirche zu führen, für die es bestimmt war, und die ganze Stadt war eitel Jubel und Freude.

Heute ist auch ein großes Bild fertig oder wenigstens der Entwurf zu demselben, und wie jenes Florentiners Bild ist es einem Prachtbau zugedacht, der unter die schönsten Wahrzeichen der Stadt gehört. Aber es herrscht keine Freude, sondern Hader und Gezänk erfüllt die Lüfte, und es ist wohl gut, daß wir nicht mehr in der Zeit des „thorechten Lebens", sind, nicht mehr in jenen rauhen Tagen, wo sich bei den Eidgenossen der Zorn unversehens in einen Kriegszug umsetzte.

Sonst hätten wir gewiß gefährliche Zeitläufte zu gewärtigen: schon würde von den Zinnen der Wächter auslugen, ob nicht etwa ein trotziger Harst von Malern und Künstlern anrücken würde, um für den Genossen einzutreten und zum Rechten zu sehen; schon ginge der Stadtrat einher gewappnet und gerüstet bis an die Zähne und Herr Angst würde sich den dicksten

*) Neue Zürcher Zeitung, 22. Nov. 1898.

Harnisch umschnallen und die wetterfesteste Sturmhaube aufsetzen, und in allen Gassen sausten die Schleifsteine, an denen man die Degen und Halmbarten wetzte.

Doch im Ernst: Wenn es auch nicht zum Blutvergießen kommt, so gehen doch genug Dinge vor sich, wie sie gewöhnlich nicht geschehen: Künstler treten zusammen, um sich für einen der ihrigen zu wehren, um in einer Petition seine Rechte und sein Talent zu verteidigen, die sie beide verkannt und angetastet glauben. Ferner reißt sich tiefer als je eine Kluft auf, die in ruhigen und schläfrigen Tagen ziemlich ausgefüllt und oftmals gar nicht vorhanden scheint, die Kluft nämlich zwischen Künstlern und Kunstgelehrten; sie ist beinahe so alt wie die Kunst selbst, so alt, wie der Riß zwischen Poesie und Literarhistorie und was dazu gehört. Die feinern Geister unter den Gelehrten sehnen sich oft genug darnach, diesen Zwiespalt zu beseitigen, und die Gelehrten insgesamt wünschen auch in dem Tempel der Kunst zu sitzen; die Künstler schweigen wohl, aber sie würden ihrer innersten Natur, den Bedürfnissen ihrer Seele und ihrer Kunst zuwider handeln, wenn sie die Kluft je vergäßen. Und in Augenblicken, wo es sich um eine neue Richtung, um neue Werke handelt, steht der alte Widerstreit plötzlich wieder da und die Leute liegen sich in den Haaren. So machen wir denn auch heute die Beobachtung, daß, wie Gottfried Keller ungefähr sagt, die Anerkennung und Würdigung des Neuen wesentlich von Künstlerkreisen ausgeht, die Gelehrten dagegen meistens darauf beschränkt sind, das Alte zu registrieren. Das Auffallende und Charakteristische auch im heutigen Falle besteht nun eben darin, daß das junge Geschlecht den Künstler Hodler auf den Schild erhebt und fast einmütig auf sein Banner

schwört. Ein solches geschlossenes und energisches Eintreten der Kunstgenossen für einen einzelnen ist meines Wissens in unserm Lande noch nie vorgekommen; es liegt dieser Bewegung die feste Überzeugung zugrunde, daß Hodler ein ganz hervorragender Maler sei, auf den die Schweiz stolz sein dürfte.

Ich gestehe gerne und mit Freuden, daß ich diese Überzeugung teile und daß ich die Fresken Hodlers als ein Werk betrachte, das meinetwegen mit gewissen, sogar weitgehenden Änderungen dem Landesmuseum zur Zierde gereichen würde: eine solche Kraft, eine solche Größe, einen solchen Sinn für das Monumentale besitzt unter den schweizerischen Künstlern kein zweiter. Ich begreife indessen auch, daß man in dieser Sache ganz anderer Ansicht sein kann und daß die Gemüter nun erst recht noch durch die Frage erhitzt werden, wer in letzter Instanz die Entscheidung zu treffen habe. Ich will auf diese Frage weiter nicht eintreten und nur auf das hinweisen, was mich bei dem ganzen Handel am peinlichsten berührt. Das ist die Art und Weise, wie man mit Hodler vor der Öffentlichkeit umspringt. Die üble, leider so häufig befolgte Weise des politischen Kampfes, die Person herunterzureißen, um der Sache beizukommen, ist hier auf das künstlerische Gebiet übertragen. Schon mehrfach ist unter der Überschrift „Moor und Hodler, gleiche Vögel, gleiche Federn", ein Inserat im „Tagblatt der Stadt Zürich" erschienen, worin der Versuch gemacht wird, Hodler als „Busenfreund" und „Parteigenossen" Moors zu diskreditieren. Auf die schnöde Schlußwendung einzugehen, darauf verzichte ich. Man wende nicht ein, daß es nichts auf sich habe, was irgend ein Anonymus einsende. Der Fall ist symptomatisch, und es tönt hier nur vor der Öffentlichkeit, wie es privatim vielfach

tönt. Wer ist denn Hodler, den man auf solche Art glaubt behandeln zu dürfen? Er ist ein Mann, der seinem Vaterlande nichts als Ehre gemacht hat und noch macht und dessen Name allermindestens so lange bleiben wird, als derjenige irgend eines seiner Gegner. Er hat in München die große goldene Medaille erhalten, die unseres Wissens außer Böcklin kein Schweizer besitzt, und diese Medaille haben Künstler von Weltruf verliehen. Unter der Pariser Künstlerwelt gilt er nicht erst von heute ab als ein hervorragender Maler.

Seit Jahr und Tag sucht man die Kunst zu heben, baut Museen und Ausstellungsräume. Aber mit diesen Dingen allein ist es nicht getan; durch nichts mehr wird die Kunst und der Kunstsinn in weiteren Kreisen geschädigt, als wenn man einem Künstler so begegnet, wie heute Ferdinand Hodler.

Adolf Frey.

Nachwort.

Wenige Wochen vor seinem Tode übergab mir Adolf Frey das Hodlermanuskript mit dem Wunsche, meine allfällig abweichenden Ansichten zwischen uns zur Diskussion zu bringen, die er so meisterlich und genußreich zu führen verstand. Mir aber erschien das Ganze so aus einem Gusse, so aufschlußreich und in der maßvollen Kritik so anregend, daß ich Wesentliches nicht einzuwenden fand. Überdies wollte ich ihn in jenen letzten von ihm standhaft ertragenen Leidenstagen mit etwaigen geringfügigen Meinungsverschiedenheiten nicht beschweren. Wenn ich heute nachträglich doch noch das Wort zu diesem erstaunlich frisch und lebensvoll geschriebenen „Ferdinand Hodler" ergreife, so geschieht es deshalb, weil ich seit dem Erscheinen desselben in der „Deutschen Rundschau" einsehen mußte, daß Freys Stellungnahme da und dort unrichtig aufgefaßt worden ist.

Adolf Freys Verhältnis zur Kunst Hodlers war ein eigenartiges. Schon dem frühen Meister brachte er ein starkes Interesse entgegen, und Hodler ließ ihn sein ganzes Leben hindurch nicht mehr los. Jedes neue Werk des merkwürdigen Berners versetzte ihn in Spannung. Er bewunderte und zugleich mußte er sich kritisch verhalten. Gelegentlich einer Frage meinerseits, warum er keinen „Hodler" schreibe, da er doch so sehr sich mit diesem Meister beschäftigte, äußerte er: „Mit Hodler geht es mir eigentümlich. Er zieht mich in hohem Maße an und ich muß mich immer wieder mit ihm auseinandersetzen, obgleich er mir nicht so liegt, wie etwa Böcklin oder Welti. Seine Persönlichkeit ist nicht so in literarischer Bildung verankert, wie diese beiden, und ich habe es deshalb schwerer, ihm ganz beizukommen." Es wäre falsch, aus dieser Äußerung schließen zu wollen, Frey habe vorwiegend das „Literarische" an einem Kunstwerk geschätzt. Das Gegenteil war der Fall: Adolf Frey war völlig davon durchdrungen, daß der bildnerische Ausdruck beim Kunstwerk die Hauptsache sei. Aber anderseits verhielt er sich skeptisch dem Nur-Formalen gegenüber, das den Inhalt vergewaltigte oder gar ohne diesen auszukommen suchte. Und hier begann für ihn das Problem Hodler.

Hodlers Porträtdarstellung z. B. gegenüber suchte er zu ergründen, inwieweit das Rein-Formale dem Geistigen des Dargestellten gerecht werde. Er verkannte die formale Kraft eines Hodlerschen Porträts nicht, er wußte, welche Konzentration dazu gehörte, so unerhört zu formulieren, daß niemand unter den lebenden Malern formal aus einem Kopfe so viel herausholen konnte als eben Hodler; es war ihm bewußt, daß manche Köpfe Hodlers Holbein an die Seite gestellt werden können. Seine Kritik galt nicht so sehr Hodler, als der nur-formalen Porträtdarstellung überhaupt; und daß dieser ein letztes an Geistigem versagt bleibt, dafür sind gerade Holbeins Bildnisse der Beweis.

Dieselbe Problemstellung ergab sich für Frey gegenüber dem Schlachtenbild Hodlers. Es war durchaus logisch, daß er auch hier die Grenzen einer rein formalen Lösung festzustellen suchte. Auch hier stand er bewundernd vor der machtvollen und konsequenten Durchführung einer einmal gefaßten Idee. Eine Äußerung mag als Beweis gelten: ich hatte mich wieder einmal in Bern so sehr in die koloristische Schönheit der „Nacht" hineingesehen, daß ich mich zu dem Ausruf hinreißen ließ: „Es ist ewig schade, daß Hodler nicht bei dieser Art Malerei geblieben ist; sie geht doch über alles, was er später gemacht hat!" Da fuhr Frey auf: „Das ist falsch! So darf man nicht urteilen! Hodlers Entwicklung geht den Weg, den sie gehen muß! Wir können sein Genie nicht aufhalten und wollen, daß es nach unsern Wünschen sich präsentiere!"

Adolf Frey war sich dessen bewußt, daß er als Künstler anders dachte als Hodler, und deshalb zögerte er immer wieder, den „Hodler" zu schreiben. Daß er ihn dennoch schrieb, daß er die letzte Kraft, die ihm noch beschieden war, dazu verwandte, macht uns diesen „Ferdinand Hodler" doppelt wertvoll. Es lag Frey fern, zu glauben, das Endgültige über Hodler gesagt zu haben; es sollte eine Auseinandersetzung, keine Biographie sein. Diese wird uns durch Dr. Ewald Bender, der seit Jahren das gesamte Material durcharbeitet, geboten werden. Aber neben dieser wird Freys „Hodler" jederzeit seinen Wert behalten als ein ehrenvolles Dokument für das Künstlertum Hodlers wie für die Persönlichkeit Adolf Freys.

Zürich. Ernst Würtenberger.

Gedruckt bei Günther, Kirstein & Wendler in Leipzig.







